

عندما استوت القصة فنا من فنون المخيلة حملت في داخلها رغبة تجاوز الواقع المؤلف من الحياة، فأصبح الشيء غير العادي، والمثير للغربة، هدفا أساسيا من أهداف القصة، فتخلق لنا المخيلة من خلاله تجربة جديدة، غير ملموسة، كاسرة نمط الحياة اليومية، فنلاقي ما لا نراه كل يوم.

وهكذا سارت ونمت الحكايات والقصص، سواء تلك التي أفرزتها المخيلة الشعبية، أو تلك التي جرى وراءها، باحثا، كاتب مبدع يرى أن خلف هذا العالم الساكن فيضاً من المشاعر والخواطر تومي إليه فيجري إليها. وهكذا لم يكن شهرزاد وشهريار شخصين عاديين نلتقي بهما في كل يوم، بل هما نمطان تجاوزا حدود اليومي والعقل إلى الخارق الخيالي المتجاوز حدود تعاملنا، كما أننا لن نلتقي في كل يوم بشخصية مثل روبنسون كروزو وعالمه الفريد النامي. ولن نعثر بسهولة على ذلك الذي تنطلق في نفسه أمنية الموت والانتحار، لأن قلبه فقد من يجب، كما فعل فيرتر جوته، بل إننا قد نفتح أفواهنا ونحن نتأمل هيتكليف في مرتفعات ويدرنج وهو يقدم حبا شيطانيا غريبا، شاذا نتساءل أين يحدث وكيف حدث. عالم غير عادي، غريب، مثير..

وجاء زمن آخر أراد أن يتغلغل في الواقع الصلب، الخشن، الذي يعيشه الناس في كل يوم فقام بمراقبته بلزك ثم نجيب محفوظ في تلك الطبقات الصاعدة بل تابعه تحليلاً وتفسيراً ونقداً. وهو واقع قد نراه يقطر حزنا وألما من خلال الشخصيات والأحداث التي تجري من حولنا، فتموت أرواح البشر وتتحلل آدميتهم عند تشيخوف وأمثاله، وفي الوقت نفسه رأى أمثال دوستويفسكي أن علما داخليا يجري مع حركة الواقع فراح يخرج ما تحت الجلد بحثا عن مجسات الأعماق النفسية في معاناتها لهذا الواقع.

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>  
أصبح الواقع اليومي الخشن قصة تحكي.

وجاء من أراد أن ينتقل بنا من الواقع المنظم إلى ما هو أكثر من العادي، إلى المبتذل، إلى الحياة غير المتماسكة، تلك التي تجري كما نشاء، يمتد زمنها وتتعاظم بلايتها، هكذا فعل بنا جيل جيمس جويس وامتداد مدرسته.

ولكن هذا العادي المبتذل اصطدم بالقاع ليقفز إلى الأعلى مثل كرة مرتدة، أصبح هذا العادي غريبا، تخترقه المخيلة المنطلقة فتسلمنا، مرة أخرى، إلى عوالم الشعر فإذا نحن عند تخوم غير العادي، نعود إليه، لغة وحدنا، أصبح الخيال القصصي علما شعريا يهيم بنا بين غير العادي. وتتابع هذ المسار، فإذا نحن مع تلك العوالم الغربية، فهذا عالم غرائبي يمتح معينه من واقعية سحرية، تطلق مخيلتنا إلى آفاق تخومها البعيدة.

هل نقول إن المسار دائري، فعندنا مرة أخرى مع دوران الخيال الراسم من حولنا هذه الدائرة.

أندري أين طرفها؟ أم أن نقطة البداية هي النهاية، من اليسر أن نقول إننا لا ندري، ولكن من المؤكد أن القصص تقول الكثير.

وفي هذا العدد من مجلة (البيان) كم من القصص والدراسات توصل القول، فلندعها تقل!...

القصة من غير

العادي إلى

غير العادي

د. سليمان الشطي

« زفيطان تودوروف »

# الغرائبي والسحري

• ترجمة أحمد منور -  
الجزائر

لايدوم العجائبي، كما رأينا، إلا المدة  
التي يستغرقها التردد، أي التردد  
المشترك للقارئ والشخصية، اللذين  
يكون عليهما أن يقررا ما إذا كان ما  
يتلقيانه هو من «الواقع» بالصورة  
التي يبدو عليها للرأي العام المشترك.  
ففي نهاية القصة يتوجب على القارئ،  
أو الشخصية أن يتخذ في الوقت ذاته  
قرارا، فيتبنى هذا الحل أو ذاك، وبقراره  
ذلك يخرج من العجائبي. فإن قرر بأن  
قوانين الواقع ما تزال على حالها،  
وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة،  
نقول إن المؤلف يعود إلى نوع أدبي آخر  
هو الغرائبي، أما إذا قرر على العكس  
من ذلك بأنه علينا أن نضع في حسابنا  
قوانين طبيعية جديدة، يمكننا على  
ضوئها أن نفسر الظاهرة، فإننا بذلك  
ندخل في نوع السحري.

وبناء عليه، فإن العجائبي يحيا حياة  
مليئة بالأخطار، ويمكن أن يغمر عليه في  
آية لحظة. إنه بالأحرى يبدو متواضعا في  
الحد الفاصل بين نوعين أدبيين هما  
السحري والغرائبي أكثر مما يكون نوعا  
مستقلا بذاته. إن إحدى أعظم فترات أدب  
الخوارق La litterature surnaturelle،  
وهي فترة «الرواية السوداء» The ghotie



التردد الذي يتصف به لا يمكن له، وبكل وضوح، إلا أن يكون في الحاضر.

وتطرح هنا أيضا مسألة وحدة العمل الأدبي، إننا نأخذ هذه الوحدة كمسألة، ونصرخ «باللدنس»، بمجرد أن يعتمد إلى تقطيع أي نص أدبي (حسب تقنية «ريديرز ديجيست»)، إلا أن الأمور بلا شك أكثر تعقيدا. ينبغي علينا أن لاننسى أنه في المدرسة، حيث يتلقى كل واحد أول تجربة له مع الأدب، وهي إحدى أكثر التجارب انطبعا في ذهن، لانقرأ المؤلفات إلا في شكل «نصوص مختصرات» إن نوعا من الوثنية تجاه الكتاب ظلت حية إلى يومنا هذا. فالكتاب يتحول إلى شيء ثمين وعديم الحركة، وفي الوقت ذاته يتحول إلى رمز الامتلاء الكامل (Symbole de plenitude)، فيصبح تقطيع العمل الأدبي معادلا لعملية الإخفاء، وكم كان موقف «خليبينكوف» أكثر تحررا حين كان ينظم قصائد يؤلفها من أشعار قصائد سابقة، أو حين كان يطلب من المحررين، بل حتى من الطباعة أن يحذفوا منه ما يشاء. إن تماثل الكتاب مع الموضوع هو وحده الذي يفسر فظاعة التقطيع.

منذ اللحظة التي تشرع فيها فحص أجزاء من العمل الأدبي بشكل منعزل، نستطيع أن نضع مؤقتا نهاية القصة بين قوسين، وهو ما يسمح لنا بإلحاق عدد من النصوص بالعجائبي، وتقدم لنا الطبعة المتداولة حاليا من «المخطوط الذي عثر عليه في سرقسطة» (١) أفضل دليل على ذلك، حيث يندرج الكتاب، بنهايته المبتورة التي تضع حدا للتردد، في صميم العجائبي. قد كان «شارل نودبيه»، وهو أحد رواد الأدب العجائبي في فرنسا، على وعي كامل بهذه الخاصية، وعالجها في إحدى قصصه التي تحمل عنوان «إينياس دي لاس سيارا».

(novel)، قد كرست، فيما يبدو، هذا النوع من الأدب، إذ أنه يمكن لنا فعلا أن نميز داخل الرواية السوداء عموما نزعتين: نزعة الخارق الطبيعي المفسر (الذي يمكن لنا أن نقول عنه: الغرائبي)، كما يبدو في روايات «كلارا ريفيس»، و«آن رادكليف»، والخارق الطبيعي المقبول (أو السحري) الذي يجمع أعمال «هوراس فالبول» و«م. ج. ليويس»، و«ماتوران»، إذ لا يوجد العجائبي هنا بآتم معنى الكلمة، ولكن توجد أنواع مجاورة له فحسب، أو بتعبير أدق، الفعل العجائبي يقع فعلا ولكن خلال جزء من أجزاء القراءة فقط، مثل ما نجد عند «آن رادكليف» قبل أن نتأكد بأن كل ماحدث يمكن له أن يفسر تفسيراً عقليا، وعند «ليويس» قبل أن نقنع بأن الأحداث الخارقة للطبيعي لايمكن أن تتلقى تفسيراً، فإذا ما انتهينا من قراءة الكتاب نفهم. في كلا الحالين - أنه لم يكن هناك عجائبي.

إنه يمكن لنا أن نتساءل: إلى أي مدى يمكن أن يصمد تعريف لنوع أدبي يترك للعمل «تغيير نوعه» بفعل جملة بسيطة مثل: «وفي هذه الأثناء استيقظ، وأبصر جدران غرفته»، إلا أنه لا مانع لدينا، بادئ ذي بدء، أن نعد العجائبي بالذات نوعا أدبيا منفلتا دوما، وإننا إذا نحن أخذنا بمثل هذه المرتبة categorie، فلن يكون ذلك استثناء، حيث نجد ذلك مثلاً في التعريف الكلاسيكي للزمن «الحاضر»، حين يصفه بأنه الحد الخالص بين الماضي والمستقبل، والمقارنة هذه ليست بلا جدوى، فالسحري يتعلق بظاهرة غير معلومة، لم تشاهد من قبل أبداً، تحدث في الآتي، وعليه فهو يتعلق بالمستقبل، وفي مقابل ذلك فإن الغرائبي يأتي بما هو غير قابل للتفسير لوقائع معروفة وخبرة مسبقة، ولذلك فهو يتعلق بالماضي، أما العجائبي في حد ذاته، فإن

الفن العجائبي المثالي يعرف كيف يحافظ على وضعه في موقع اللاقرار» (ص 98). ولننظر إذن عن قرب إلى هذين النوعين الجارين، ولنلاحظ بأنه يظهر لنا في كل حالة من الحالات نوع فرعي «Sous genre» مرحلي بين العجائبي والغرائبي من جهة، وبين العجائبي والسحري من جهة أخرى، ويشمل هذان النوعان والفرعان الأعمال الأدبية التي تحتفظ لمدة طويلة بالتردد العجائبي، ولكنها تنتهي في الأخير إلى السحري أو الغرائبي. ونستطيع أن نظهر هذه التقسيمات الفرعية بواسطة المخطط التالي (Diagrame):

### الغرائبي الخالص العجائبي / الغرائبي العجائبي / السحري السحري الخالص

ولو كان لنا أن نمثل العجائبي الخالص في الرسم بمثلثناه بخط وسط هو الخط الفاصل بين العجائبي / الغرائبي وبين العجائبي / السحري. إن هذا الخط الذي يتطابق تماما وطبيعة العجائبي الذي هو الحد الفاصل بين ميدانين متجاورين.

لنبدأ بالعجائبي / الغرائبي. إنه تلك الأحداث التي تبدو خارقة للطبيعي طوال القصة، ثم تتلقى في النهاية تفسيراً عقلاانياً، فإذا كانت هذه الأحداث قد قادت الشخصية والقارئ إلى الاعتقاد بتدخل الخارق الطبيعى، فلأنها تحمل طابعا غير اعتيادي. وقد وصف النقد (وأدان أحيانا) هذا النوع بصفة «الخارق للطبيعي المفسر»، وسوف نعطي كمثال على العجائبي / الغرائبي «مخطوط سرقسطة» نفسه، فكل المعجزات التي وردت فيه أعطيت لها تفسيرات عقلاانية في نهاية القصة، فقد التقى «الفونس» في إحدى المغارات الناسك

يتكون هذا النص من جزئين متساويين بشكل دقيق، تتركنا نهاية الجزء الأول في حيرة تامة، حيث لا ندري كيف نفسر الظواهر الغريبة التي حدثت، غير أننا لانكون في ذات الوقت مستعدين، ولا أكثر ارتياحا للأخذ بفكرة الخارق الطبيعى، على القول بالطبيعى، في هذه الحالة يكون الراوي مترددا بين مسلكين، إما أن يوقف قصته عند هذا الحد (ويبقى في إطار العجائبي)، وإما أن يواصل (ليخرج حينئذ منه). بالنسبة لشارل نوديه، يعلن لسامعيه بأنه يفضل التوقف، معللا ذلك بقوله «إن أي حل آخر للعقدة سيفسدها، لأنه سيغير طبيعة القصة» (ص 697).

الادعاء، من جهة أخرى، بأن العجائبي لا يمكن له أن يوجد إلا في جزء من العمل الأدبي، سيكون ادعاء غير صحيح، فهناك نصوص تحتفظ بغموضها إلى النهاية، وهو ما يعني أبعد من ذلك أيضا: فحين يطوى الكتاب يظل الغموض قائما. ولدينا على هذا مثال متميز تقدمه لنا رواية «هنري جيمس»: «محيط البرغي» (Le Tour D'ecrou). إن النص لا يسمح لنا بأن نقرر ما إذا كانت الأشباح تسكن العقار القديم، أو أن الأمر ليس إلا هلوسات المعلمة التي كانت ضحية المناخ المقلق الذي كان يحيط بها، وفي الأدب الفرنسي تقدم قصة «بروسبير ميريميه» «فينوس الجزيرة» مثالا نموذجيا لمثل هذا الغموض، حيث تدب الحياة، على ما يبدو، في تمثال، ليقتل رجلا حديث الزواج، ولكننا نظل في حدود «يبدو»، ولانصل أبدا إلى اليقين.

ومهما يكن الأمر، فإنه ليس في مقدورنا، عند فحص العجائبي، أن نستبعد السحري والغرائبي، وهما النوعان اللذان يتشابهان معه، غير أنه لا ينبغي أن ننسى كذلك ماعبر عنه «لويس فوكس» بقوله: «إن



وهم الحواس (سنرى أمثلة على ذلك لاحقا في «الميتة العاشقة» لـ «نيوفيل كوتيه»، والغرفة اللاهبة لـ «جون ديكسون كار»)، وأخيرا الجنون مثل ما نجد في «الأميرة برامبيللا». هنا توجد بكل وضوح مجموعتان من «المبررات» التي لها علاقة بالتقابلين: واقعي / خيالي وواقعي / وهمي. في المجموعة الأولى لا شيء خارق للطبيعي قد حدث، لأنه لا شيء مطلقا قد حدث، فما نزن أننا رأيناه، لم يكن سوى ثمرة خيالنا المهتز (حلم، جنون، مخدرات)، أما في المجموعة الثانية فإن الأحداث قد وقعت فعلا، ولكنها تتيح إمكانية تفسيرها عقلانيا (مصادفة، حيلة، أو هام).

إننا نذكر في تعريفات «العجائبي» السالف ذكرها، أن الحلول العقلانية قد أعطيت بوصفها حلولاً «محرومة كلياً من الاحتمالية الداخلية» (سولوفيفوف)، أو كـ «باب ضيق، بحيث لا يمكننا استعمله» (م. ر. جيمس)، والحال أن الحلول الواقعية التي يتلقاها المخطوط سرقسطة» أو «إينياس دي لاس سيارا»، هي حلول غير مماثلة للواقع (Invraisemblables) تماما، وكان من المفروض أن تكون الحلول الخارقة للطبيعي، على العكس من ذلك، حلولاً مماثلة للواقع (Vraisemblables)، فالمصادفة في قصة «نوديه» شديدة الافتعال، أما في المخطوط فإن مؤلفه لم يبحث حتى عن إعطائه نهاية قابلة للتصديق، فحكاية كنز أمبراطورية «الكوميليز» بالجبل الأجوف يصعب تصديقها أكثر من حكاية المرأة التي تحولت إلى جيفة. وبناء عليه، فإن مماثلة الواقع لا تتعارض أبداً مع العجائبي: الأول على أنه مرتبة (Categorie) تتسم بالانسجام الداخلي، وبالخضوع للنوع، والثاني يتخذ مرجعيته من عملية التلقي الغامض لدى

الذي كان قد استقبله في الأول، والذي كان هو نفسه «شيخ الكوميليز» الأكبر (Seheikh des gomez)، وهو الذي كشف له عن آليات الأحداث التي وقعت إلى حين تلك اللحظة: «إن لله دون إيمانويل دي ساه الله حاكم مقاطعة الله كاديكس الله كان من صناع تلك الأحداث. لقد أرسل إليك بـ الله لوبيز الله و الله موشيطو الله اللذين تخليا عنك عند منبع الله الكرنك الله (...) وبواسطة شراب مخدر عملا على جعلك تستيقظ في اليوم التالي تحت أعواد مشنقة الأخوين لله زوطو الله، ومن هناك جئت إلى صومعتي حيث قابلت الشقي المسكون بالله باشيكو الله الذي هو في الحقيقة راقص باسكي. وفي اليوم الموالي تعرضت لامتحان أشد قسوة، وهو وقوفك أمام «محكمة التفيتش» المزيفة، التي هددتك بأفزع أنواع التعذيب، ولكنها لم تتمكن من زعزعة شجاعتك... إلخ...» (نقلا عن الترجمة الألمانية ص 734).

لقد ظل الشك قائما كما نعلم حتى هذه اللحظة بين قطبين وهما: وجود الخارق الطبيعي، مع سلسلة من التفسيرات العقلانية. ولنعد الآن أنماط التفسير التي تحاول أن تقلل من حجم الخارق الطبيعي، فهناك أولا المصادفة (Le hasard)، وهناك الاتفاقات (Les coïncidences) لأنه في عالم الخارق الطبيعي، لا توجد المصادفة، ولكن يسود، على العكس من ذلك، ما يمكن أن نطلق عليه «الاحتمالية الشمولية» (Pandeterminisme) (إن المصادفة هي التفسير الذي يضعف الخارق الطبيعي في قصة «إينياس دي لاس سيارا»، ويأتي بعد ذلك الحلم (وهو الحل الذي قدم في الله الشيطان العاشق لله) وتأثير المخدرات (أحلام ألفونس في الليلة الأولى)، والمقابل المحبوسة، والألعاب المغشوشة (وهي الحل الأساسي في مخطوط سرقسطة)، وكذلك

بعض ردود الفعل، ولا سيما منها الخوف. إنه يرتبط على وجه الخصوص بمشاعر الشخصيات لأحداث مادية تتحدى العقل (على العكس من السحري الذي يتصف بالأحداث الخارقة للطبيعي فحسب، دون إدخال ردود الفعل الذي تثيره لدى الشخصيات).

وهاهي ذي قصة لـ «إدكار بو» Edgar Poe à تجسد حدثا غرائبيا قريبا من العجائبي، وهي قصة «انزلاق منزل أوشير» -La chute de la maison Usher-). ويأتي راوي القصة ذات مساء إلى المنزل، استجابة لنداء صديقه «رودريك أوشير»، الذي طلب منه أن يبقى معه بعض الوقت، ورودريك هذا كان مخلوقا رهيف الإحساس، عصبي المزاج، وشديد التعلق بأخته التي كانت في هذه الأثناء تعاني من مرض عضال، وتوفيت بعد أيام من ذلك. وعوض أن يقوم الصديقان بدفنهما، وضعا جثمانها في أحد دهاليز البيت، وبعد مرور عدة أيام، ذات مساء عاصف، بينما كان الرجلان في غرفة واحدة، وكان الراوي يقرأ بصوت مرتفع إحدى قصص البطولة القديمة، بدا كأن الأصوات التي تصنعها القصة تلقي صداها في الضجيج الذي كان يسمع في المنزل. وفي الأخير قام رودريك أوشير، وقال بصوت يكاد لا يسمع: «لقد وضعناها حية في ضريحها» (قصص جديدة خارقة للعادة ص 105). وفعلًا، يفتح الباب، وتظهر الأخت واقفة على العتبة، ثم يلقي كل من الأخ والأخت بنفسه بين يدي الآخر، ويسقطان ميتين. ويقر الراوي في الوقت المناسب من المنزل، قبل أن يراه ينهار ويغرق في الغدير المجاور.

إن الغريب له هنا مصدران: الأول يتكون من اتفاق المصادفات. (وهي موجودة بالقدر الذي نلقاه في قصة من

القارئ والشخصية. إن بداخل النوع العجائبي هناك مماثلة للواقع تترتب عنها ردود أفعال «عجائبية».

وإلى جانب هاتين الحالتين - حيث نجد أنفسنا في الغرائبي من جديد، بالرغم منا بعض الشيء، لضرورة شرح العجائبي - يوجد أيضا الغرائبي الخالص. وفي الأعمال الأدبية تنتمي إلى هذا النوع، تُروى أحداث يمكن أن تفسر بواسطة قوانين العقل تفسيرا كاملا، غير أنها في الوقت ذاته أحداث غير قابلة للتصديق، بوجه أو بآخر، وخارقة للعادة، وصادمة ومتفرد، ومقلقة، وهي لأجل ذلك تثير لدى الشخصية، ولدى القارئ، رد فعل مشابه لذلك الذي جعلته النصوص العجائبية شيئا مألوفًا لدينا. إن هذا التعريف كما نرى، هو تعريف واسع وغير دقيق، ولكن هذه أيضا هي حال النوع الذي يصفه، حيث إن الغرائبي، على العكس من العجائبي، نوع غير محدد جيدا، وبتعبير أكثر دقة: فإنه غير محدد إلا من جهة واحدة هي جهة العجائبي، أما من الجهة الأخرى فإنه ينوب في الحقل الأدبي (فروايات دوستوفسكي على سبيل المثال يمكن أن توضع في مرتبة الغرائبي). وإذا أخذنا بقول «فرويد»، فإن الشعور بالغرائبي (Das Unheimliche) يكون مرتبطا بظهور صورة ترجع إلى طفولة الفرد أو طفولة الجنس البشري (وهي فرضية تحتاج إلى تمحيص، ومن جهة أخرى فإن استعمال العبارة بهذا المعنى لا ينطبق تماما على استعمالنا لها). وإن أدب الفظاعة (Litterature de l'horreur) الخالص ينتمي بدوره إلى الغرائبي، والكثير من قصص «أمبروز بيارسي» يمكن استغلالها هنا كمثال.

إن الغرائبي يحقق كما نلاحظ شرطا واحدا من شروط العجائبي، وهو وصف



الموضوعات المطروقة، وهي موضوعات مرتبطة على نحو أو آخر بمحرمات قديمة. ولو أخذنا بفكرة أن الخبرة البدائية قد تكونت عن طريق خرق المحرمات، لقبلنا بنظرية «فرويد» عن أصل الغرائبي.

وهكذا إذن، نجد العجائبي مقصى نهائيا من «منزل أوشير». وعلى العموم فإننا لانجد في أعمال «بو» حكايات عجائبية بالمعنى الدقيق للكلمة، باستثناء، ربما، «ذكريات دي م. بيدلو» و «القط الأسود». إن قصصه تدخل في معظمها في إطار الغرائبي، ويدخل بعضها في إطار السحري. مع ذلك، فإن «بو» يظل بموضوعاته، وبتقنياته التي استعملها، قريبا جدا من مؤلفي القصص العجائبي.

إننا نعلم أيضا أن ميلاد الرواية البوليسية الحديثة كان على يدي «بو»، وهذا التجاور ليس وليد المصادفة، حتى إنه غالبا ما يكتب بأن القصص البوليسية قد احتلت مكان قصص الأشباح. ولندقق في تحديد هذه العلاقة إن الرواية البوليسية ذات اللغز، حيث يكون البحث فيها للكشف عن هوية المجرم، تكون مبنية على النحو التالي: توجد من جهة عدة حلول سهلة، ومغرية للوهلة الأولى، ولكن سرعان ما ينكشف خطأها الواحد تلو الآخر، ويوجد من جهة أخرى حل، يبدو غير مطابق للواقع، ولا يأتي إلا في الأخير، وينكشف أنه الحل الوحيد الصحيح. ويبدو جليا، التقارب الموجود بين الرواية البوليسية والحكاية العجائبية، ولنتذكر هنا تعريف «سولفيوف» و «جيمس»: إن للقصة العجائبية بدورها حلين: الأول مماثل للواقع وخارق للطبيعي، والثاني لا يماثل الواقع وعقلاني. وعليه، وكفي فقط أن يكون الحل الثاني هذا في الرواية البوليسية صعبا العثور عليه، إلى حد يشكل فيه

نوع الخارق الطبيعي (المفسر)، وعليه يمكن أن يظهر انبعاث الأخت إلى الحياة من جديد، وانزلاق المنزل بعد وفاة ساكنيه، حدثين خارقين للطبيعي، غير أن «بو» لم يقصر في إعطاء كلا الحدثين تفسيراً عقلانيا، فكتب عن المنزل قائلاً: «كان من الممكن أن تكشف عين مراقب متفحص شفا يكاد لا يرى، ينطلق من سقف واجهة المنزل، ويمضي صانعا طريقا متعرجا عبر الجدار، ليغيب عن النظر في الماء الأسن للغدير» (ص 90). وعن الليدي مادلين يقول: «كانت نوبات متكررة، حتى وإن كانت عابرة، ذات طابع تشنجي، هي الأعراض الخاصة جدا لمرضها» (ص 94). فالتفسير الخارق الطبيعي لم يكن إذن إلا إحياء، وقبوله غير ضروري.

أما السلسلة الأخرى من العناصر التي تثير الإحساس بالغربة فهي غير مرتبطة بالعجائبي، ولكن يمكن أن نطلق عليه «اختبارا للحدود» Une experience des limites، وهو الصفة التي تتميز بها الأعمال «بو» وقد كتب «بودلير» عنه قائلاً: «لم يسبق لرجل أن روى بأكثر منه سحرا استثناءات الحياة البشرية الطبيعية» (2). وكتب عنه «دوستوفسكي» يقول: «إنه «أي بو» يختار دائما تقريبا الحقيقة الأكثر استثناء، ويضع شخصيته في الوضعية الأكثر استثناء، على الصعيد الخارجي أو على الصعيد النفسي...» ( وقد كتب «بو» نفسه حكاية في هذا الصدد تتجاوز الغرائبي، أسماها الملاك الغريب الأطوار (L'ange Bizarre). وفي «انزلاق منزل أوشير» تكون الحالة المرضية الشديدة للأخ والأخت هي مبعث اضطراب القارئ، أما في غيرها فإن مشاهدة القسوة، والتلذذ بالأذى، والقتل، هي التي تثير اضطرابه، وعليه فإن الإحساس الغرائبي ينطلق من

الاهتمام في كلا النوعين مختلف، فهو في الرواية البوليسية ينصب على حل اللغز، وفي النصوص التي ترتبط بالغرائبي (مثل ماهو الشأن في القصص العجائبي) ينصب على ردود الفعل التي يثيرها هذا اللغز. وينتج عن هذا التقارب البنوي هذا التشابه على الأقل، الذي ينبغي علينا أن نسجله.

وهناك مؤلف جدير بأن نقف معه وقتاً أطول في معالجتنا لموضوع العلاقة بين الروايات البوليسية والقصص العجائبي، ونعني به «جون ديكسون كار»، ففي مجمل أعماله يوجد هناك كتاب يطرح المشكلة بكيفية مثالية، وهو الذي يحمل عنوان «الغرفة اللاهبة». فمثل ما هو الحال في روايات «أغاثا كريستي»، يضعنا المؤلف أمام مشكلة تبدو للعقل في ظاهرها غير قابلة للحل. على هذا النحو يقوم أربعة رجال بفتح دهليز كانوا قد وضعوا فيه قبل أربعة أيام من ذلك جثماناً، فيفاجؤون بالدهليز فارغاً، ولم يكن ممكناً أن يكون أحد قد فتحه خلال تلك المدة، وأكثر من هذا فقد كان الحديث طوال القصة حول الأشباح، وحول الظواهر الخارقة للطبيعة. وكان للجريمة التي حدثت شاهد عليها، وهذا الشاهد يؤكد أنه رأى القاتلة تغادر غرفة الضحية، عابرة الحائط من مكان كان يوجد به باب منذ أكثر من مائتي عام قبل ذلك. ومن جهة أخرى، كانت هناك امرأة شابة من المتورطات في القضية، تعتقد أنها هي ذاتها ساحرة، أو بالضبط، من القاتلات بالسم (وقد ارتكبت الجريمة باستعمال السم)، تنتمي إلى نمط معين من الكائنات الإنسانية «اللاميتة» (Les non-morts)، وهي الكائنات التي يعرفها لنا المؤلف بقوله: «باختصار، الكائنات اللاميتة. وتتكون في معظمها من النساء. هي أولئك

«تحدياً للعقل» لنكون على استعداد للقبول بوجود الخارق الطبيعي أكثر من قبولنا بغياب أي تفسير. ولدينا على هذا مثال كلاسيكي نجده في رواية «عشرة زنوج صغار» لـ «أكاثا كريستي»، حيث كان هناك عشرة أشخاص مغلق عليهم في جزيرة، يقال لهم (بواسطة اسطوانة) بأنهم سيموتون جميعاً، عقاباً لهم على جرم لا تستطيع القوانين أن تعاقبهم عليه، وأكثر من ذلك، فإن طبعة الميتة التي سيموت بها كل واحد منهم كانت متضمنة الوصف في أغنية «عشرة زنوج صغار». وبحلول المحكوم عليهم. ومعهم القارئ. عبثاً أن يكتشفوا منذ العقوبات المتتالية، فقد كانوا وحدهم في الجزيرة، وكانوا يموتون الواحد تلو الآخر، وبالطريقة التي كانت أعلنت عنها الأغنية، إلى أن جاء دور الأخير. وهذا يعطي الانطباع بالخارق الطبيعي. الذي لم ينتحر ولكنه قتل. ويبدو كأن لا إمكانية في هذه الحال لإعطاء تفسير عقلاني للأحداث، ويصبح من اللازم افتراض وجود كائنات غير مرئية، أو أرواح. بالطبع. فإن فرضية كهذه لا ضرورة أكيدة لها، لأن التفسير العقلاني سوف يعطى لها. إن الرواية البوليسية ذات اللغز تقترب من العجائبي، ولكنها تشكل كذلك نقيضه، ففي النصوص العجائبية نجد أن المؤلفين يجنحون أكثر إلى إعطاء الأحداث تفسيرات خارقة للطبيعة، في حين لا نجد في الرواية البوليسية، حين تدرك نهايتها، أي شك في غياب أية أحداث خارقة للطبيعة فيها. وهذا التقارب في الواقع لا يصدق إلا على نمط معين من الروايات البوليسية ذات اللغز، من نوع «المحل المغلق» (Le local clos)، وبعض روايات القصة الغرائبية من نوع «الخارق الطبيعي المفسر». يضاف إلى هذا أن مركز



المزمل، تفكر مرة أخرى في القضية، فيعود العجائبي للظهور من جديد، وتؤكد ماري (للقارئ) «بأنها هي القاتلة بالسم، وأن الباحث الجنائي هو في الواقع كان صديقها (وهذا ليس خطأ) وأنه أعطى كل ذلك التفسير العقلاني من أجل إنقاذها، أي هي، ماري» إنه كان حقاً بارعاً في إعطائهم تفسيراً وتعليلاً منطقياً، أخذاً في الحسبان أبعاداً ثلاثة فحسب، إضافة إلى عائق الجدران الحجرية» (ص 237).

وهكذا يعود عالم «اللاميتين» ليفرض حضوره، ومعه العجائبي، حيث نكون في قمة التردد بشأن الحل الذي يمكن اختياره، ولكن علينا أن نلاحظ جيداً هنا بأن الأمر في النهاية لا يتعلق بالتشابه بين نوعين قصصيين، ولكن اندماجهما في بعضهما.

لنمر الآن إلى الجهة الأخرى من هذا الخط الوسيط الذي أسميناه العجائبي، لنجد أنفسنا في العجائبي / السحري، أو بتعبير آخر في صنف القصص الذي يقدم كقصص عجائبي، لينتهي بقبول الخارق للطبيعي. إن هذا النوع من القصص هو الأكثر قرباً من القصص العجائبي الخالص، لأن هذا النوع، من واقع أنه في الوقت الذي يظل فيه غير قابل للتفسير، وغير معقول، يجعلنا نميل بقوة إلى الاعتقاد بوجود شيء خارق للطبيعي، وعليه، فإن الحدود بين الاثنين تكون غير أكيدة، حتى وإن كان هناك حضور أو غياب لبعض التفاصيل التي تسمح لنا دائماً باتخاذ القرار.

ويمكننا أن نتخذ «الميتة العاشقة» لـ«تيوفيل كوتيه» كمثال. إنها حكاية الرهاب الذي وقع يوم ترهبه في عشق إحدى سيدات البلاط، تدعى «كلاريموند»، فبعد عدة لقاءات مختلصة بينهما، شهد «راموالد» (وهو اسم الرهاب) وفاة «كلاريموند»، ومنذ ذلك اليوم راحت

الأشخاص الذين حكم عليهم بالموت لارتكابهم جرائم تسميم، وأحرقت أجسادهم في محرقة، وهم أموات أو أحياء» (ص 167)، في حين أنه حين كان «ستيفانس» زوج هذه المرأة يتصفح مخطوطاً تلقاه من دار النشر التي كان يعمل بها، وقع على صورة فوتوغرافية تتعلق بأسطورة «ميري دوبري» التي أعدمتم بالمقصلة لارتكابها جريمة سنة 1861»، ويضيف النص «بأن الصورة الفوتوغرافية كانت هي صورة زوجة ستيفانس نفسها» (ص 18)، فكيف يمكن أن تكون المرأة الشابة هي نفسها. بعد حوالي سبعين عاماً. التي اشتهرت في القرن التاسع عشر بجرائم السم، وأكثر من هذا أنها أعدمتم بالمقصلة؟ كان سهلاً جداً تصديق زوجة ستيفانس التي كانت مستعدة لتحمل مسؤولية الجريمة الحالية. ويضاف إلى ذلك سلسلة من غرائب المصادفات التي كانت تؤكد فيما يبدو حضور الخارق الطبيعي. وبحضور باحث جنائي (Detective) بدأ كل شيء يتضح. لم تكن المرأة التي شوهدت وهي تعبر الجدار إلا خداعاً للنظر تم بواسطة مرآة، والجثمان لم يختف ولكن حجب بمهارة، وزوجة ستيفانس الشابة لم يكن بينها وبين القاتلات بالسم أي شيء مشترك، ولكن كان هناك من حاول أن يجعلها تعتقد ذلك، وكل الجو الذي بدا خارقاً للطبيعي كان من اختراع القاتل لتشويش القضية، وإبعاد الشكوك عنه، لقد أصبح المذنبون معروفين حتى ولو لم يتمكن من عقابهم.

وتأتي الخاتمة التي عن طريقها تخرج «الغرفة اللاهبة» من صنف الرواية البوليسية التي تستحضر الخارق الطبيعي فحسب، لتدخل في صنف القصص العجائبي، حيث نرى ماري من جديد في

المتوفاة تظهر له في أحلامه، وكان لأحلامه هذه خاصية غريبة، فعوض أن تشكل من انطباعات يومه فإنها كانت تشكل قصة متصلة الحلقات، ففي أحلامه لم يكن «راموالد» يحيا حياة راهب متقشف، ولكنه كان يحيا في مدينة البندقية، وسط الحفلات التي لا تنقطع، وتبين له في ذات الوقت أن «كلاريموند» كانت لا تزال مستمرة في الحياة بفضل دمها الذي كانت تمتصه ليلا.

وإلى حد الآن، يمكن لكل الأحداث أن تعطي تفسيراً عقلانياً، تفسيراً يعطي الحلم جزءاً كبيراً منه («جعله الله حلماً» قال روموالد في رجاء) (ص 79)، وقد أشبهه في حاله هذه «ألفاري» في «الشيطان العاشق»، وتعطي أوهام الحواس تفسيراً آخر. هكذا «ذات يوم، وأنا أتجول في ممرات حديقتي الصغيرة المحفوفة بالبقس (Buis)، خيل إلي أنني أرى عبر خميصة الشمرل (charmille) هيئة امرأة» (ص 93). «وفي لحظة من اللحظات ظننت أنني رأيتها تحرك قدمها» (ص 97). ولا أدري إن كان هذا وهماً أو هو انعكاس نور المصباح، ولكن يمكن القول إنه كأنما سرى الدم من جديد في هذا الشحوب الكامد إلخ... (ص 99). (التنصيص من وضع المؤلف). خيراً، هناك سلسلة من الأحداث يمكن أن تعد ببساطة كأحداث غريبة، تعود إلى المصادفة، غير أن «روموالد» مستعد لأن يرى فيها تدخلاً للشيطان: «إن غرابة المغامرة، وجمال كلاريموند الخارق للطبيعة (!)، ولعان عينيها الفوسفوري، ولمسة يدها الملتهبة، والاضطراب الذي سببته لي، والتغير المفاجئ الذي حدث في نفسي، إن كل هذا يقدم الدليل بوضوح على حضور الشيطان، وأن هذه اليد الملساء ليست، ربما، إلا قفازاً يغطي مخالبه» (ص

إنه يمكن أن يكون الشيطان، ويمكن أيضاً أن تكون المصادفة وحدها، وبالتالي نظل إلى هنا ضمن العجائبي الخالص. وفي هذه اللحظة تحدث حادثة تبلور القصة، حيث يعلم قسيس آخر يدعى «سيرابيون» (لا ندري كيف) بمغامرة «روموالد»، فيقود هذا الأخير حتى المقبرة، حيث ترقد «كلاريموند»، ويخرج الصندوق من القبر، ويفتحه، فتبدو «كلاريموند» أكثر نضارة من يوم وفاتها، وعلى شفيتها قطرة دم... فأخذت القس «سيرابيون» غضبة تُقى، فألقى بالماء المبارك على الجثمان: «وما كاد الرذاذ المقدس يلمس «كلاريموند» المسكينة حتى تحول جسمها الجميل إلى تراب، لم يكن إلا خليطاً مشوه الشكل من الرماد والعظام المصحفة نصف تفحيم» (ص 116). إن هذا المشهد كله، وخاصة مشهد تحول الجثمان لا يمكن تفسيره طبقاً للقوانين الطبيعية المعروفة، وبالتالي، فنحن هنا بالتأكيد ضمن العجائبي / السحري. وهناك مثال مشابه لهذا يوجد في «فيرا» لـ «فيليب دو فيل آدام». فهنا أيضاً، وطوال القصة، يمكن أن نكون عرضة للتردد بين التصديق باستمرار الحياة بعد الموت (3)، أو التفكير أن «الكونت» الذي يؤمن بذلك هو رجل مجنون، لكن «الكونت» يكتشف في الأخير مفتاح ضريح «فيرا» في بيته، في حين أنه كان قد رمى هذا المفتاح بنفسه في داخل الضريح، وإذن فلا بد أن «فيرا» المتوفاة هي التي تكون قد أتت به.

× × ×

وهناك أخيراً «سحري خالص»، وهو مثل الغرائبي، ليس له حدود واضحة (لقد رأينا في الفصل السابق كيف أن هناك مؤلفات شديدة التنوع تحتوي على عناصر



يجدر بنا أن نستبعد منه عددا من أنماط القصص التي يجد فيها ما هو خارق للطبيعي نوعا من التبرير.

١ - ويمكننا قبل كل شيء أن نتحدث عن «السحر المغالي» (Le Merveilleux Hy-perbolique). ففي هذا النوع لا تكون الظواهر سحرية إلا بأبعادها التي تفوق الأبعاد المألوفة لدينا، ففي ألف ليلة وليلة، يؤكد السندباد البحري أنه رأى «أسماكاً بطول مائة ومائتي ذراع» أو «شعابين هي من الضخامة والطول، بحيث لم يكن من بينها ما ليس في مقدوره أن يزدر فيلا» (ص 241)، لكن، ربما تكون مجرد طريقة في الحديث (سوف ندرس هذه المسألة حين نتطرق إلى التأويل الشعري أو الحكمي للنص)، ونستطيع القول أيضا، مرددين في هذا المقام المثل القائل: «عيون الخوف كبيرة». وعلى أية حال، فإن هذا النوع من «الخارق الطبيعي» لا يصدم العقل كثيرا.

2 - وقد ريب من هذا النمط الأول من السحري يوجد «السحري الغريب» (Le Merveilleux Exotique) حيث تُروى هنا أحداث خارقة للطبيعي دون أن تقدم على أنها كذلك، على أساس أن المتلقي المتضمن لهذه الحكايات لا يعرف المناطق التي تجري فيها تلك الأحداث، وبالتالي لا يكون لديه داع لأن يضعها موضع الشك، وتقدم لنا رحلة سندباد الثانية بعض الأمثلة الممتازة على ذلك، حيث يرد في بدايتها وصف لطائر الرُّخ ذي الأبعاد الهائلة، فهو يغطي الشمس (وكانت رجل العصفور... أضخم من أضخم جذع شجرة» (ص 241). وبالطبع فإن هذا العصفور لا وجود له في علم التاريخ الطبيعي الحديث للحيوان، لكن مستمعي سندباد كانوا بعيدين عن هذا اليقين، و«كلان» نفسه (6) كتب بعد خمسة قرون

(من السحري) (4). ففي حالة السحري لا تحدث العناصر الخارقة للطبيعي أي رد فعل خاص، لا لدى الشخصيات، ولا لدى القارئ المتضمن. ليس الموقف إزاء الأحداث المروية هو ما يميز السحري ولكن طبيعة تلك الأحداث نفسها.

إننا نرى - ولنسجل ذلك على الماشي - إلى أي حد كان التمييز القديم بين الشكل والمضمون اعتباطيا، فالحدث المتطرق إليه، الذي ينتمي تقليديا إلى «المضمون»، يصبح هنا عنصرا «شكلا نيا»، والعكس صحيح أيضا، فتناوله أسلوبيا (وبالتالي «شكلا نيا») من حيث الصياغة، يمكن أن يكون له - وقد رأينا ذلك فيما يخص «أوريليا» - مضمونا محددًا.

إننا نربط عموما بين النوع السحري وحكايات الجنيات (Les Contes de Fees)، والواقع أن حكايات الجنيات ليس إلا صنفا من أصناف السحري، والأحداث التي تكون فيها خارقة للطبيعي لا تثير أية مفاجأة، لا النوم طيلة مائة عام، ولا الذئب الذي يتحدث، ولا المواهب الخارقة للجنيات، (حتى لا نذكر إلا بعض عناصر حكايات «بيرو» (5)، إن ما يميز حكايات الجنيات هو نوع معين من الكتابة وليس هو خاصية (Le Statut) الخارق للطبيعي، وحكايات هوفمان» توضح جيدا هذا الفرق، ف«كسار البندق وملك الفئران»، و«الطفل الغريب»، وخطيبة الملك» تنتمي، بخاصيات كتابتها إلى حكايات الجنيات، في حين أن «اختيار خطيبة»، مع احتفاظها بخاصية الخارق للطبيعي، ليست حكاية جنيا. ولا بد أيضا من تصنيف ألف ليلة وليلة» كحكايات سحرية، لا كحكايات جنيا (وهذه المسألة تتطلب دراسة مستقبلية).

ومن أجل الإحاطة بالسحري الخالص،

أما على زماننا، فإن الطائرة المروحية، أو المضادات الحيوية، أو المنظار المقرب، التي تتمتع بالميزات ذاتها، لا تدخل أبداً في عداد السحري، وينطبق هذا أيضاً على «الحصان الطائر» في قصة «الحصان المسحور»، أو الحجر الذي يدور في قصة علي بابا، يكفي أن نفكر في أحد أفلام الجوسسة التي ظهرت مؤخراً مثل «الشقراء تتحدى الشرطة الفيدرالية» حيث نرى خزانة (Safe) سرية لا تفتح إلا حين ينطق صوت صاحبها بكلمات معينة. ولا بد من تمييز هذه الأشياء، التي هي نتاج المهارة الإنسانية، من بعض الأدوات التي غالباً ما تشبهها في الظاهر، ولكن أصلها سحري، وتستخدم في الاتصال بالعوالم الأخرى، مثل مصباح وخاتم علاء الدين، أو الحصان في قصة «الكالندر الثالث» الذي يرجع إلى سحري مختلف.

4. لقد ساقنا السحري الأدوات قريبا جداً مما نسميه في فرنسا في القرن 19 «السحري العلمي» (Le Merveilleux Scientifique)، الذي نطلق عليه اليوم «علم الخيال» (La Science - Fiction). ففي هذه الحال يفسر الخارق للطبيعي بطريقة عقلانية، ولكن انطلاقاً من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر لزمن القصة العجائبية، إنها تلك القصص التي تتدخل فيها المغناطيسية Le Magnitisme التي تدخل في نطاق السحري / العلمي. فالمغناطيسية تفسر «علمياً» أحداثاً خارقة للطبيعي، في حين أن المغناطيسية نفسها تنتمي إلى الخارق للطبيعي، مثل قصتي «الطيب الخطيب»، و«المنوم مغناطيسياً» لـ «هوفمان»، أو «الحقيقة في حالة السيد فالدمار» لـ «بو»، أو «مجنون؟» لـ «موباسان». إن علم الخيال الحالي، عندما

من ذلك يقول: «وقد تحدث لله مارك بول لله (7) في رحلاته، والأب لله مارتيني لله في كتابه «تاريخ الصين لله عن هذا الطائر» إلخ.. وبعد ذلك يصف سندباد الكركدن، مع أنه معروف لدينا جيداً، بقول: «وفي الجزيرة نفسها يوجد الكركدن، وهو حيوان أصغر حجماً من الفيل وأكبر من الجاموس، له قرن في خيشومه بطول ذراع تقريباً، وهذا القرن صلب، ومقطوع في الوسط من الطرف إلى الطرف الآخر، نرى عليه خطوطاً بيضاء تمثل وجه رجل. يتقاتل الكركدن مع الفيل فيخرقه بقرنه من الأسفل، ويرفعه، ويحمله على رأسه، غير أن سيلان دم الفيل وشحمه على عينيه يمنع عنه الرؤية، فيسقط على الأرض، وما يجعلك تندش (بالفعل) أن الرخ يأتي فيرفع الاثنين معا في مخالفه ويحملهما لإطعام صغاره» (ص 244 - 245). إن هذا

النص المتميز بين - عن طريق خلط العناصر الطبيعية بالخارقة للطبيعي - الطبيعة الخاصة للسحري الغريب، والخلط لا وجود له إلا بالنسبة إلينا نحن، القراء المحدثين. إن الراوي المتضمن للحكاية يضع الكل في مستوى واحد (هو مستوى «الطبيعي»).

3. وهناك نمط ثالث من السحري يمكن أن يطلق عليه اسم «السحري الأدوات» (Le Merveilleux Instrumental) ويبدو في شكل أجهزة صغيرة (Gad-jets ذات تقنية عالية، غير ممكنة التحقيق بالنسبة للحقبة المتحدث عنها، ولكنها، وبالرغم من ذلك فهي ممكنة تماماً. مثل هذه الأدوات السحرية، نجدها مثلاً في بداية قصة «الأمير أحمد»، من قصص ألف ليلة وليلة»، وتتمثل في بساط طائر، وتفاحة تشفي، و«خرطوم» للنظر البعيد،

L'etrange et Le Merveilleux وهي فصل من كتاب المنظر الأدبي الفرنسي «زفيطان تودوروف» الذي يحمل عنوان «مدخل إلى الأدب العجائبي»: "Introduction a la Litterature Fantastique".

(1) شكلت هذه الخطوة موضوع التحليل الذي قدمه المؤلف في الفصل السابق الذي يحمل عنوان «تعريف العجائبي» الذي ترجمه ونشره مترجم هذا الفصل نفسه بمجلة «المساءلة» (الجزائر)، العدد الرابع 1993.

(2) الشاعر «شارل بودلير» هو الذي نقل قصص «إدكار آلان بو» إلى اللغة الفرنسية، وعن طريقة عرف «بو» في فرنسا.

(3) المقصود هنا استمرار الميت في الحياة الدنيا بعد وفاته.

(4) الفصل السابق بعنوان «تعريف العجائبي»، كما سبقت الإشارة في التوضيح (2) أعلاه.

(5) يقصد شارل بيرو 16280 - 1703 صاحب الحكايات الشهيرة التي تحمل عنوان «قصص وحكايات من الزمن الماضي»، ومنها: سندريلا، والجميلة النائمة في الغابة، وعقلة الإصبع، وأبو قصة إلخ... وهي أصلا حكايات شعبية شائعة في فرنسا عرفت باسم «حكايات أمي والأوزة».

(6) هو المستشرق الفرنسي «أنطون كالان Antoine Gallant» (1646 - 1715)، أول مترجم أوروبي لألف ليلة وليلة، وعن طريق ترجمته شاعت «ألف ليلة وليلة» في كامل أوروبا.

(7) مارك بول حسب النطق الفرنسي، و«ماركو بولو» حسب النطق الإيطالي، وهو الرحالة البندقي الشهير الذي بدأ رحلته إلى بلاد الصين سنة 1271م ومكث في خدمة الإمبراطور المنغولي قوبلاي خان مدة ستة عشر عاما، وبعد عودته إلى بلده البندقية سجل وقائع رحلته إلى بلاد الصين، واشتهرت باسم «عجائب الدنيا».

لا ينزلق نحو المثل» L'allegorie، فإنه يخضع لنفس الآليات. إنها قصص تتتابع فيها الأحداث، انطلاقا من بدايات غير عقلانية، بطريقة في غاية المنطقية، ولها أيضا بناء في عقدها مختلف عن بناء عقدة الحكاية العجائبية، وهو ما سنعود إليه فيما بعد (في الفصل العاشر).

ويقابل كل هذه الأنواع من السحري «المعذور» "Excuse" والمبرر، والناقص (Imparfait)، السحري الخالص، الذي لا يفسر بأية طريقة، والذي لا ننوي أن نتوقف عنده هنا، لأننا، من جهة، سوف نتناول عناصر السحري، بصفتها موضوعات بحث، فيما بعد (في الفصلين السابع والثامن)، ومن جهة أخرى، فإن الطموح إلى دراسة السحري كظاهرة إنسانية "Anthropologique" تتجاوز إطار دراسة تريد لها أن تكون أدبية، وهناك مؤلفات من هذا المنظور جد عميقة، موضوعها «السحري»، لا تجعلنا (بالرجوع إليها) نأسف بهذا القدر، نقبس فيما يلي من واحد منها، هو «مرآة السحري» لـ «بيار مابي»، جملة تعرف بشكل جيد معنى «السحري»: «بغض النظر عن امتاعنا، وعن الفضول والمشاعر التي تثيرها فينا القصص والحكايات والأساطير، وبغض النظر عن حاجتنا إلى التسلية والنسيان، وإلى استجلاب مشاعر الابتهاج والارتعاب، فإن الهدف الحقيقي لرحلة السحري - وقد أصبحنا بعد مهينين لفهمه - هو الاستكشاف الأكثر شمولاً للحقيقة الكونية» (ص 24).

(انتهى)

توضيحات المترجم  
× هذه الدراسة تحمل في الأصل عنوان



تماثل بنية القصة بنية الحلم

# نموذج للتأويل الحلمي للقصة

د. حميد لحمداني

كلية الآداب / ظهر المهراز. فاس. المغرب

سبق لي أن نشرت دراسة عن إمكانية عقد الصلة بين تحليل الإبداع وتحليل الأحلام وذلك تحت عنوان: الأحلام دراسة مقارنة مع آليات تأويل الإبداع الأدبي (1). وإذا كان الموضوع جديدا نسبيا في العالم العربي فهو قديم العهد إلى حد ما في الغرب، ذلك أن أول صلة لفرويد نفسه بالتحليل الأدبي كانت عن طريق اهتمامه بتحليل بنية الأحلام في أوائل هذا القرن. ويقتضي تطبيق نظرية الأحلام في التحليل الأدبي مراعاة البنية العامة للنظرية النفسية التي أقامها فرويد وهي كما نعلم كونت فرعا مهما في الدراسات السيكلوجية يدعى كما هو معروف التحليل النفسي.

ولجعل التطبيق لا يقع في الأخطاء التي انتقدها من جاءوا بعد فرويد يمكن اعتماد دراسة نصية خالصة تطبق معطيات التحليل النفسي على ما يوجد في النص لا على كاتب النص إلا إذا اقتضت الحاجة إلى ربط العلاقة مع ما يدعى في الدراسات النقدية المعاصرة الكاتب الضمني، وكثيرا ما يتطابق هذا

باستخدام الفهم المنطقي وحده فلا بد إذن من افتراض دلالات تأويلية لها قوة احتمالية لا غير.

ولكي نتمكن من السيطرة على التحليل الفرويدي الذي نريد أن نستخدمه لفهم النص نفضل دائما اختيار نص قصير من الإبداع العربي القصصي. واختيار هذا النص ليس أمرا عشوائيا، فهو ناتج عن قراءة أولية لمجموعة من النصوص العربية اخترنا منها هذا النموذج الذي بدا لنا شديد التكرّيف وأنه لا شك يبطن دلالات محتملة وراء مظهره الخارجي. وهاتان الخاصيتان هما بالضبط ما يميز طبيعة أحلام المنام التي كان لفرويد خبرة واسعة بطبيعتها وتقنيات تأويلها. فهي أولا تقدم للحالم سلسلة متلاحقة من الصور التي تكثف الخبرات اليومية والطفولية معا ثم إنها تحولها في الغالب إلى رموز ينبغي تأويلها لفهمها.

القصة القصيرة التي وقع اختيارنا عنوانها عليها البحر وهي لمبدعة عراقية تدعى بثينة الناصري وقد نُشرت بالمغرب في العدد الأول من مجلة مواسم التي صدرت بمدينة طنجة (3) وجاءت في صفحة واحدة من الحجم الكبير.

### البنية السطحية للقصة:

العلامات الأساسية لهذه البنية السطحية في القصة يمكن وصفها كالتالي:

هناك أولا الإطار الأساسي الذي يحتضن المشاهد، وأنا أفضل بالنسبة لهذه القصة أن أستعمل هذا التعبير بديلا للأحداث، وهذا يرجع بالأساس

مع السارد في أنماط الحكى بضمير المتكلم أو حتى تلك التي تستخدم ضمير الغائب مع وجود تواطؤ خفي بينه وبين الشخصية الرئيسية كما هو الحال بالنسبة للنص الذي نتخذ موضوعا للتحليل، ومعلوم أن فرويد استخدم ذلك النمط في التحليل في كتابه الهذيان والأحلام في الفن عندما درس رواية ألمانية بعنوان غراديفا. ولا ينبغي أن نتوقع من مثل هذه الدراسة إلا أن يذهب التأويل إلى تخوم قد لا يكون الروائي نفسه أو القصاص قد فكر فيها. غير أن مثل هذا التأويل يمكن أن يستمد مقبوليته من انسجامه الداخلي أولا ثم من ارتباطه الضروري بمعطيات النص وبنيته الكلية ثم من قابلية النص للتأويل باحتوائه على صور شعرية أو لوحات تجريدية أو بنية حلمية.

عندما حلل فرويد رواية غراديفا علق قائلا:

«ألسنا نحن بالأحرى الذين أدخلنا على تلك القصة الشعرية الجميلة معنى نائيا غاية النأي عن تصورات الروائي، هذا ممكن فاستخدمنا باستمرار في سردنا للقصة نفس تعابير الروائي وتركناه يقدم لنا النص وشرحه، وحسب القارئ أن يقارن نصنا بنص غراديفا» (2).

ورغم أن هذا النمط النفسي من التحليل يبدو للبعض أحيانا بعيدا عن المعنى الظاهري للنصوص، فإنه إذا كان شديد الانسجام والارتباط. كما قلنا. بمعطيات النص، يصبح أفضل فهم ممكن للنص، لسبب أساسي هو أن المعنى السطحي غالبا ما يكون مبتذلا بحيث لا يعكس الأهمية العميقة لأبعاد النص التي يصعب الوصول إليها

وقعت بينما نجت وحدها لأن المركب كان كبيراً بحيث لم يؤثر فيه الموج الأسود الذي اكتسح الشاطئ.

وأنا أعتبر مثل هذا الفهم ساذجاً لأنه يبقى في حدود المعنى السطحي، كما أنه يحكم على القصة ضمناً بأنها حكي عادي لكارثة على شاطئ البحر. مع أن الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان يتجاوز تسجيل الوقائع، فهو دائماً يدفع الإنسان إلى الاكتشاف. وإذا كان يستخدم مكونات الواقع لصياغة عالمه الخاص فلأن صورتها التركيبية تتجاوز دائماً المكونات التي أحدثت الصورة. لهذا لا يلتفت الفهم الساذج المشار إليه على سبيل المثال للطابع اللامعقولي للبيئة المشهدة نفسها. فكيف يعقل أن يحدث كل ذلك الدمار دون أن تنتبه البنت إلى الكارثة وتستمر في لعبة التوازن؟ ما علاقة الطيور بالمشهد الرئيسي للفتاة التي توازن نفسها أو الدمار الذي أحدثه البحر على الشاطئ؟ وبالتالي ما هي الأبعاد الدلالية المحتملة التي يمكن أن تتولد في خلفية هذه البنية السطحية؟

**الرموز القابلة للتأويل في النص؛**

إذا قرأنا القصة من زاوية نظر التحليل النفسي الفرويدي فمعنى ذلك أننا قد حملها ما لم تفكر فيه حتى كاتبها، وهذا لا يعني بالضرورة أننا نضيع المعنى الخاص بصاحبة النص، فما دام النص قد صيغ بهذه الطريقة الرمزية الحلمية فهذا يدل دون شك على أن صاحبه لم تكن هي نفسها كاملة الوعي بأبعاده الدلالية تماماً كما لا نكون في أحلامنا كاملي الوعي بالمعاني التي تخفي وراء الصور والمشاهد.

إلى نوعية الرؤية السردية الموظفة في هذا النص، وهي الرؤية من خارج التي تعتمد أساساً على السرد الوظيفي، فبإمكاننا أن نلاحظ أن السارد لا يكاد يتدخل بالتفسير أو التعليق الذي يحدد موقفه من المشاهد كما أنه يعلم الشيء الكثير عن نفسيات الشخصيات إذ يستخلص بعض المواقف النفسية من خلال الحركة أو التعبير أو المظهر لا غير. ولكنه مع ذلك يخفي ببراعة تواطؤه الخاص مع الشخصية الرئيسية.

داخل إطار البحر هناك وضعية أولى يتم فيها وصف مكونات المشهد: المركب الأبيض بشرع طويل وسط البحر. والمراكب الكبيرة القديمة على الشاطئ.

وضعية المصطافين على اختلاف أوضاعهم.

الغربان تحوم في السماء، والغيوم المنسابة ببطء.

الرجل ينادي ابنته لتبذل الساندويتش.

حالة البنت ومغافلة الأب لموازنة نفسها داخل مركب قديم.

الشيء الأسود يمتد من البحر فيكتسح الجميع.

رجوع البحر إلى براءته اللانهائية.

استمرار الغربان في تحليلها

وصراخها واستمرار الفتاة في موازنة

نفسها على العمود الفقري للمركب

الكبير.

في اختبار أولي لتحديد معنى هذا

النص - بعد تقديمه لأحد أقسام الأدب

العربي - أشار أغلب الطلبة أن البنت

كانت تريد أن تلعب فغافلت أباه

وذهبت إلى المركب القديم ولكن الكارثة



عند ابن سيرين أنه يراعي فيها الأحوال المختلفة للبشر وخصوصياتهم، فقد ذكر دلالات متعددة لرؤية المراكب في الأحلام: فهي «دالة على كل ما يُنجي فيه مما يدل الغرق عليه» (بمعنى أنها ليست دالة على النجاة على الغرق الفعلي وإنما على كل أمر يكون الغرق الفعلي رامزا إليه) «يستمر ابن سيرين قائلاً»: لأن الله سبحانه نجى بها نوحا عليه السلام والذين معه مما نزل الكفار من الغرق والبلاء، وتدل على الإسلام الذي به يُنجى من الجهل والفتنة والهم والعقلة (الزوجة والجارية التي تحصن وينجي بها من الجهل والفتنة.. وربما دلت على السجن والهم والعقلة) (القيد والحبس) إلى أن يقول.. وإن رأى ذلك أعزب تزوج امرأة واشترى جارية تحصنه وتصونه.. الخ» (4) وهذا المعنى الأخير يمكن أن يكون صالحا لتأويل المشهد الحلمي في هذه القصة. ومن الطبيعي أن ابن سيرين ينظر هنا إلى بنية الحلم نظارة توليدية، بمعنى أن كل حلم باعتباره بنية خاصة تكون لرموزه دلالات متلائمة مع السياق الواردة فيه. وهذا يعني أن الرمز الواحد قد يحصل على معاني مختلفة باختلاف نوعية الأحلام نفسها. ونكتفي هنا بتسجيل أن لدينا في هذا الحلم نمطين من المراكب. مركب عائم في عرض البحر ومراكب محطمة غير قادرة على أداء وظيفتها. مع ضرورة أن نلتفت إلى خصوصية ذلك المركب الذي تمت الإشارة إليه في بداية القصة على الشكل التالي:

«وسط البحر ينهض مثل بجعة أسطورية، مركب أبيض بشراع طويل...».

من الرموز القابلة للتأويل في النص: الدوائر التي تنداح في دوائر بعد تحريك امرأة لرجليها في الماء. المركب الأبيض بشراع طويل. المراكب المنخورة. الغربان المتحفزة. عبارة تقضم الساندويتش وهي تتابع بعيني صقر قارب سباق يشق الموج يقوده شاب ينحني الخ. الصراخ الوحشي الذي اختلط معه صوت الفتاة. الدمية العروسة. موازنة الذات على العمود الفقري للمركب القديم. وتتفاعل وتتجاوب مع هذه الرموز عناصر أخرى من المشهد القصصي. هكذا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن التأويل الفرويدي للرموز الحلمية استفاد كثيرا من الدلالات الأسطورية التي ارتبطت بالأحلام عبر مراحل تاريخ الإنسان، فإن الرجوع إلى ما حفظه لنا تاريخ الأحلام وتفسيرها يمكن أن يمدنا ببعض المفاتيح لإدراك الدلالات الرمزية لمجموع بنية القصة. ولم يكن التأويل الحلمي الذي مارسه العرب بعيدا عن التأويلات الفرويدية الحديثة، فإذا بدأنا بما كان ابن سيرين يقوله مثلا عن رؤية المراكب بالنسبة للحالم، ونحن نفترض هنا أن القصة هي حلم الكاتبة أو على الأصح الكاتبة الضمنية الممثلة بالسارد، وهو ما يسمح لنا بعقد بعض المماهة بينها وبين البطلة دونما حاجة ضرورية للرجوع إلى الحياة الشخصية للكاتبة الفعلية. فماذا يقول ابن سيرين مثلا عن رؤية المراكب في النوم إذن:

من مزايا تحليل الأحلام وتأويلها

الفرويدي يميل إلى الاعتقاد بضرورة اختفاء دوافع ليبيدية خلف نظرة الفتاة كما تم تصويرها في هذا الحلم الأدبي. ومن الطيور التي تم التركيز عليها في هذا النص ولها دور أساسي في بنيته: الغربان. ومن السهل أن ندرك أنها وظفت في النص كما توظف الحوافز التأليفية في جميع النصوص القصصية لكنها لم تصبح صالحة لهذا الاستخدام إلا بفضل دلالتها الخارج نصية المعروفة ربما في جميع الثقافات الإنسانية. ونقصد بذلك ارتباط الغربان بالشؤم والموت، فلا شك أن طوفان الغربان في سماء الشاطئ قد عزز مقبولية حدوث الكارثة بالنسبة للقارئ. غير أننا لو رجعنا إلى ميثولوجيا الغربان نجد دلالات أخرى يمكن أن تكون هي الأخرى قابلة للتوظيف في فهم هذا النص الترميزي، ففي بعض التصورات الإغريقية القديمة اعتبرت الغربان مقترنة بالخطيئة وكانت بيضاء اللون ولكنها عوقبت بتسويد ريشها. وهناك من جعل خطيئة الغربان متصلة الدلالة بالغرائز ومنهم ابن سيرين (تفسير الأحلام (ص: 328-329).

وإذا ما أخذنا اللون الأبيض المقرون بالمركب المشبه بالبعجة فإنه يمثل في النص تقابلا واضحا مع اللون الأسود الممثل في الغربان وكذا لون الموج العاتي الأسود القادم من عمق البحر. وجميع تفاسير الأحلام تتفق على أن اللون الأبيض يعكس الطهارة والبراءة وربما يضيفون المجد إلى هذه المعاني. (الأحلام عبر العصور ص: 208) بينما يتلاءم السواد مع دلالة الغربان على الموت.

ويهمنا أن نعود إلى ابن سيرين الذي

وتكاد جميع مصادر تأويل الرموز الحلمية القديمة والحديثة تتفق على أن الطيور في الأحلام دالة على النساء أو الرجال حسب جنسها وقد شبه المركب في بداية القصة ببجعة أسطورية وقد ورد في تفسير أرتيميدور: وهو من التفاسير القديمة لتأويل الأحلام: «الصقر والحمام والسنونو والبلبل تمثل النساء. والنسر والباز والغراب والكركي والقلق والتبجج.. ترمز كلها للرجال». (5) غير أن البجع جاء في النص بصيغة التأنيث وهو أمر شديد الدلالة في السياق العام للقصة كما سيتبين.

أما عبد الرحمن الدميري وابن سيرين فيريان أن الطيور تمثل المرأة أو الرجل حسب النوع الذي تنتمي إليه (6) وهكذا فتشبيه المركب الأول بالبعجة بصيغة المؤنث كما قلنا يدل على أن الأنوثة هي المقصودة بالذات في هذا السياق.

ونجد في علم الأحلام الحديث نفس الاتجاه في تأويل رموز الطيور مع إضافة بعض الدلالات التكميلية الأخرى التي تفيدنا بشكل مباشر في تحليل هذه القصة: «فالطيور عموما رموز ثنائية الجنس ولكن يمكن أن ترمز إلى الموت (ستيكل) والطيور صور الروح وهي تمثل الشهوات، وحين ترفرف في السماء فهي تشير إلى الانتظار بشغف» (7).

وإذا ما انتقلنا دون ترتيب إلى عيني الصقر المقرونتين بنظرة الفتاة فإن فرويد يقول لنا: إن الحيوانات الوحشية تستخدم في تصوير الليبدو والليبيدو قوة يفزع منها الأنا ويغالبها بالكتب» (8) هذا يعني مثلا أن التفسير

هذا التحدي يتعزز مرة أخرى عندما نرى الفتاة تغافل أباهما وتنسل إلى بطن أحد المراكب، وهذا يعني أنها كانت بالفعل تريد التحرر من سلطته. سنرى أن هذا التحرر نفسه لم يكن سوى تحرر وهمي أو هو تعبير عن الذات بطريقة تشبه التعبير المجازي في اللغة. إلى حد الآن ما زلنا في الواقع نعالج النص على المستوى السطحي لأننا عندما نعتبر الفتاة قد ذهبت للعب لتتحرر من سلطة الأب، فإننا حينئذ سننظر إلى جميع المشاهد اللاحقة باعتبارها مجرد تصوير لكارثة على الشاطئ وسنغض الطرف عن طبيعة ذلك الموج الأسود غير المألوف، ثم عن الطريقة التي استطاعت أن تنجو بها الفتاة مع أن الموج الأسود قد اكتسح الشاطئ وأن المراكب الضخمة لا يمكن أن تحميها لأنها كانت محطمة ومنخورة. كما سيظل أحد المشاهد أيضا محيرا في فهمه حتى على المستوى الفيزيائي: كيف كانت تلك المرأة التي تم وصفها تدلر رجليها في الماء فتنداح دوائر تتسع حتى يكون قطرها عرض البحر. فهذا لا يمكن أن يحدث إلا في ماء راكد. ومشهد البحر المألوف بأمواله المتكسرة على الشاطئ يمنع في جميع الأحوال تكون هذه الدوائر ولذلك فهذه الصورة لا معقولة ومبالغ فيها، ولا بد أن تكون لها وظيفة في بنية القصة الحلمية. كان عالم النفس الأمريكي كالفن هول يرى دائما أن كل ما يظهر أو يجري في الحلم هو من ابتكار الحالم نفسه وله دلالة مهما بدا شاذاً أو اعتباطياً (9).

حتى الآن أهملنا عنصرا بارزا للدلالة في البنية السطحية وهو العروسة التي

يعتقد أن السفينة الراكدة بينما أمواج البحر عاتية تدل على دوام سجن المسجون (تفسير الأحلام ص: 465) ينبغي أن نلاحظ أن القصة ركزت في البداية على الإبحار وسط البحر ويكرر هذا التركيز عندما نظرت الفتاة بعيني صقر إلى الفتى الذي يشق بمركبه الماء ولكن الفتاة لم تستطع إلا أن تلتجئ إلى المراكب الرابضة لتمارس لعبة التوازن على عمود فقري في إحداها، هذا قد يعني أن اللعب لم يحقق انطلاقتها الكاملة لارتياح الأفاق. إنها بعبارة أخرى لا تزال في سجنها، وما هو سجنها الحقيقي بالنظر إلى المشاهد المسجلة في النص؟

لا يمكن معالجة السجن هنا إلا بصورة تقديرية بتحليل وضع الفتاة التي يبدو أنها تحتل مركز القصة، يتجلى هذا الوضع بالذات في العلاقة المرسومة باقتضاب بين الفتاة وأبيها: رجل ينادي ابنته بصوت صارم: - تعالي كلي الساندويتش. ولا بد من التركيز هنا على كلمة صارم التي تعني بكل بساطة السلطة الأبوية، غير أن بوادر التمرد تظهر في الطرف المقابل، أي الفتاة، من خلال تحدي صوت أبيها الصارم:

«تمخطر إليه فتاة لا تتجاوز العاشرة يتفجر جسدها من لباس البحر النسيق في أنوثة مبكرة». ويأخذ التحدي هنا مظهر آخر لأنه مدعم بالحضور القوي لهذا النضج المبكر، فتفجر الجسد يعزز التحدي الظاهر على سلوك الفتاة أمام أبيها. انظر أيضا: إلى العبارات الواردة فيما بعد:

«تطرح بها (أي العروسة) على الكرسي بضجر وتقضم الساندويتش»



والانسلاال إلى المراكب .

- مشهد هدوء البحر وبراءته  
واستمرار العد واحد واثنان .. الخ .

إن المفتاح الأول لفهم النص هو سلطة الأنوثة المكبوتة بسلطة الأبوة، وهذا أمر طبيعي لدى فتاة تم تصويرها وهي في سن تقارب العاشرة بجسدها الذي يتحدى لباس الاستحمام . واللعبة

العروسة مؤشر واضح في النص على الرغبة في تحقيق الزواج، لكن العروسة اللعبة هي شيء خارجي عن الذات إنها مجرد إسقاط رغبة دفيئة وطبيعية في نفس الوقت على شيء غير قابل للزواج بالفعل، ولذلك فالاستمرار في اللعب بالعروسة هو مجرد وهم يلغي الذات لصالح الشيء الخارجي . التحول إلى

اللعب باستخدام الفتاة لجسدها الخاص عندما كانت توازنه على العمود الفقري في بطن أحد المراكب هو انقلاب الذات إلى ذاتها الحقيقية لا الوهمية . وهذا الانقلاب صاحبه كما رأينا حضور تلك الأنوثة المبكرة من خلال الجسد المتفجر، ولم يحدث الانسلاال لموازنة الجسم على العمود الفقري لحد المراكب إلا بعد النظر

بعيني صقر إلى الفتى في عرض البحر يشق الموج بقاربه ويحرك مجدافيه، وهذا يعني حضور الأنوثة المبكرة مع الذكورة في مجال واحد، إلا أن ركوب البحر هو مخاطرة حقيقية بالنسبة للفتاة تعادل انفرادها بقرار الزواج المبكر، وهو ما يعني أن الرقابة لا تزال موجودة في ذهن الفتاة ولذلك استعاضت الفتاة عن نفسها برمز الأنوثة المتجلي في المركب الذي يشبه البجعة بشراعه الأبيض الطويل وهو قائم في عرض البحر تماما في الموقع الذي يوجد فيه الشاب الفتى إن شكل

ألقت بها الفتاة على الكرسي وغادرتها إلى المراكب المحطمة مع أن العروسة هي أداة لعب، فهل هربت الفتاة من لعب إلى لعب ولماذا فضلت اللعب الثاني على اللعب الأول؟ أليس في هذا الأمر شيء من الغرابة .

هناك في النص عبارات تثير التساؤل :

فأمام المأساة التي يرصدها السارد - الذي يفترض كما كان يفعل فرويد أنه ممثل الكاتبة في النص - لا نراه أبدا يبدي تأثرا يذكر لما حدث بل على العكس من ذلك فهو يبدي ارتياحا وكأن الموج الذي اكتسح الشاطئ قد أخذ معه كل ما يعكر نقاء الطبيعة، هكذا يصف السارد الشاطئ بعد هجوم الموج وتراجعه :

«رجع البحر إلى هدوءه وعادت صفحته تنساب كأنها كتلة واحدة وادعة تتحرك بعذوبة وبراءة إلى ما لا نهاية» .

وماذا يعني اختلاط صوت الغربان الوحشي المتقطع بصوت رتيب لإنسان هو الوجه الجديد للفتاة في النص التي بدت وكأن الكارثة لاتهمها أيضا .

## التأويل الحلمي أو البنية العميقة:

يعتقد فرويد أن الأحلام دائما تجري على شكل فصول مسرحية ذات طبيعة مشهدية لا يبدو أن الروابط بينها قائمة، ولكنها في العمق تكون بنية شبيهة ببنية الجملة الشرطية . وقد تأتي في مشهدين أو ثلاثة مشاهد . وهذه القصة يمكن تقسيمها بسهولة إلى ثلاثة مشاهد :

- مشهد البحر والمراكب وحركة المصطافين .

- مشهد الفتاة المتحدية لأبيها

يبدو أنها جاءت قبل أوانها أن تعبر عن نفسها بشكل مثير للريبة إلا غياب الرقابة الاجتماعية الممثلة في سلطة الأب وشهادة المجتمع، لهذا عمل الحلم في هذه القصة الأدبية بكل بساطة على إلغاء الرقابة المباشرة للسماح للرغبات المكبوتة أن تعبر عن نفسها بنوع من الحرية المقبولة في الحلم غير أن الرقابة الذاتية بقيت متحكمة في سلوك الفتاة ولذلك باعد الحلم نفسه بينها وبين الفتى واكتفى بأن جعل لها حضورا رمزيا في مجاله القريب. والمركب الذي كانت توازن الفتاة نفسها فوقه هو رمز للذكورة. إنه البديل الطبيعي للعب بالعروسة، وهذا ما جعل اللعب في المركب أفضل من اللعب بدمية تماثل الذات.

غير أنه ما كان للفتاة مثلاً أن تمارس لعبتها الليبية بحضور الرقابة الاجتماعية المباشرة ولا يعني اكتساح الموج العاتي الأسود المندفع من عمق البحر سوى ذلك التمثيل الرمزي لنفي الرقابة الاجتماعية المباشرة وقد تجلى ذلك في شكل الكارثة التي وصفت في النص وذهب معها الأب أيضا.

أما الغربان فهي المؤازر الأساسي للفتاة في تحقيق رغبتها ولهذا تبقى محلقة في الفضاء وكأنها تؤمن على غياب الرقابة الاجتماعية.

في هذه اللحظة بالذات وهي مرحلة المشهد الثالث يقع التواطؤ الضمني بين السارد الممثل للكاتبة حسب فرويد وبين من تمثلها في النص وهي الفتاة، فوصف البحر بعد الكارثة بالبراءة والعذوبة هو شعور بالنشوة من تحقيق الذات بالعثور على القرين. وأين هي الذات في المشهد الثالث؟

البجعة والشرع الأبيض الطويل يستدعي بشكل لا لبس فيه هيئة العروس بلباس الزفاف.

قد تبدو مثل هذه التأويلات مغرقة في التأويل، وهذا أمر صحيح لأن البنية الحلمية أيضا مغرقة في الترميز، غير أن أهمية أي تأويل تأتي أساسا من قدرته على إيجاد مكان ضمن التأويل نفسه لفهم العناصر المشهدية، ولا يصح في جميع الأحوال تأويل كل عنصر على حدة كيفما اتفق. فعالية التأويل إذا لا تتحقق إلا في إطار تحليل متسق يراعي العلاقة بين جميع مكونات النص الرئيسية. وإذا ما تقدم باحث آخر بتأويل متسق مغاير يراعي هذه الشروط فإنه يكون قد قدم أيضا أحد التأويلات الممكنة للنص.

الشكل الثاني للعب هو التمثيل الرمزي للدوافع الغريزية، ذلك أن الانسلاخ والاختفاء في المركب المهجورة ومحاولة إحداث التوازن هو مؤشر رمزي واضح حسب التأويل الفرويدي للأرضاء الغريزي الطبيعي، فضلا عن أن هذا التوازن حدث فوق عمود فقري. ثم إن التوازن أيضا غالبا ما يكون مصحوبا بوضع اليدين متوازنتين في الهواء على هيئة الطيران. والمعروف أن الطيران هو من أهم الرموز الحلمية المعبرة عن الأطفال خاصة عن نوع من اللذة (10). والعجيب في الأمر أن المركب أسبغت عليها في النص بعض الصفات البشرية فضخامتها عارية كما أن المركب الذي كانت توازن عليه الفتاة نفسها تمثلت أظلافه في شكل ضلوع.

لم يكن من الطبيعي وقد استيقظت لدى الفتاة مثل هذه الغرائز المبكرة التي

التي لا تحطم رقابة الأنا الأعلى بشكل نهائي. وإن كانت حضورها المشهدي المباشر. ما كتبته عن هذا النص حتى الآن لا يمكن أن يعتبر التحليل الوحيد الممكن للنص. فبنيت الرمزية الكثيفة تجعله أحياناً منفلاً من كل دلالة قارة. انتهى

## الهوامش

(1) نشر بمجلة البيان الكويتية العدد 338 سبتمبر 1998.

(2) الهذيان والأحلام في الفن. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر. ط: 1. 1978. ص: 48-49.

(3) العدد الأول شتاء 95. طبعة بمطبعة الهداية بتطوان. انظر القصة في الصفحة 107.

(4) ابن سيرين. تفسير الأحلام. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت.. دون سنة الطبع. 464-465.

(5) م. بونغراكز. ج. سانتنر: الأحلام عبر العصور معجم تفسير الأحلام. ترجمة كميل داغر. دار النهار للنشر. بيروت 1983. ص: 396.

(6) نفس ص: 397.

(7) نفسه. ص: 397.

(8) سيجموند فرويد. تفسير الأحلام ترجمة مصطفى صفوان. دار المعارف بمصر. ط: 1969. ص: 412.

(9) انظر رأي هول بتفصيل في كتاب: عوالم الحلم. ل: ستيوارت هولرويد. ترجمة ريماء العيسى. ط: 1992. ص: 106.

(10) فرويد. تفسير الأحلام. مرجع مذكور ص: 397.

إنها فتاة أخرى وصفت بكونها إنساناً. وكأن الفتاة قبل أن تعبر عن كينونتها في مقابل الذكورة لم تكن إنساناً كاملاً. وأنه لم يحصل لها ذلك إلا بعد أن أشبعت غريزتها الطبيعية. ولو بشكل وهمي أيضاً.

وما سر تلك المرأة التي جاءت في المشهد الأول وهي تدلل ساقها فترسل تلك الدوائر لتتسع فيكون قطرها عرض البحر. هذا المؤشر الحلمي العجيب هو بالتأكيد نوع من التحريض والتنبيه إلى الأبعاد التي تتجاوز حدود الشاطئ، فالدوائر التي ترسمها المرأة تسير بالانتباه إلى عرض البحر حيث يوجد المركب الأبيض الذي قلنا إنه يمثل العروسة وإلى الشاب بقاربه يشق البحر، أما من هو المقصود بالتنبيه هنا فهو السارد الذي تندمج شخصيته بشخصية الفتاة. لا بد من أن نلاحظ أن هذا التنبيه جاء من قبل من وصفت في النص بأنها امرأة وهذا أمر طبيعي فهي النموذج الناضج الذي تريد أن تكونه الفتاة الملتبسة بالسارد. والمرأة هنا شخص محرض في الحلم إنه النموذج الصالح لأداء الدور، وكأنني بالمرأة تقول للكاتب الضمنية عبر تلك الدوائر التي تطلقها في البحر: «انتبهي إلى أبعد مما أنت فيه وانظري إلى من سيكمل طبيعتك الأنثوية إذا ما أردت أن تكوني امرأة ناضجة مثلي».

إن حياتك الحالية في ظل الرقابة الأبوية وسلطة المجتمع عادية وباردة فإذا لم تتطلي إلى عرض البحر وتحققي توازنك الذاتي فلن يكون لحياتك من معنى.

ولكن الحلم لا يكتفي بذلك بل يعمل على تحقيق الرغبة في الحدود المعقولة



# الرواية بين الكاتب والنقاد

• نبيل سليمان



إذا كان في حوار الكاتب مع نقود كتابته ما يفيد الناقد والقارئ بعامة، فالفائدة الأكبر فيما أحسب تقوم في تحريض هذا الحوار على علاقة أخرى بين الكتابة والقراءة، تتجاوز تعالي بعض الكتاب على النقد أو اللامبالاة، كما تتجاوز دعاوي السلطة النقدية وعزل النص، وباختصار: تقلص الهوة بين القراءة والكتابة وتقيم فوقها جسوراً في صلبها الاختلاف. وهذا ما تطمح هذه المساهمة إلى أن تكون واحداً من أمثله.

عرفت القارئ - الرقيب الرسمي والسياسي، حين رفض الموافقة على طباعة رواية (السجن). وهكذا تعاضدت سريعاً معرفتي بالقارئ - الرقيب الاجتماعي الذي جبه (ينداح الطوفان) إبان صدورهما عام ١٩٧٠.

الربيعي بمراجعته للرواية في جريدة الجمهورية البغدادية (24/8/1973)، ولم تكن قد التقينا بعد، ومما كتب: «رواية وثائقية عن حياة أحد المناضلين الحقيقيين بدليل الإهداء». وبعد أن ينوه بلغة الرواية (جميلة ومنتقاة) ويعدها عملاً غير عادي، يكتب: «إن قراءة متمعة لرواية السجن أو لرواية تلك الرائحة مثلاً، تجعلنا نتساءل: ماذا لو تمت ترجمة هذه الروايات إلى اللغات الحية، وقرأها المواطنون المتحضرون هناك؟ ماذا يحدث لو تم هذا؟ أعود وأقول: إن المسألة فضيحة، وإن أولئك القراء سيعون مدى التأخر ومدى الإرهاب الذي مازالت تنوء به شعوب كثيرة من شعوب العالم الثالث».

منذ ذلك الحين حتى هذا اليوم تكاثرت المصادفات التي تجمعني بقراء لرواية (السجن) يسألون: هل كتبت تجربتك الشخصية؟ وكما هو معلوم فللقراءة المطابقة حلوها ومرها. وككتب أزعم أن للأمرين أثرهما السالب في الكاتب، فنفحة المديح كالخوف أو كالتطامن من الظلم وأمامه. لكن تلك المصادفات كانت أيضاً تشجيني ولا تزال حين يعبر قارئ أو قارئة عن أثر رواية (السجن) في تكوينه السياسي أو الفكري، وبخاصة حين كان - ولا يزال - هذا التعبير يأتي ممن قرأوا الرواية وهم في السجن السياسي. ولعله ليس من الاستطراد السيري أن أذكر هنا أنني التقيت أحد أولاء مؤخراً - وهو ناج من السجن - فصدمني بتهويله من تصوير الرواية لعذابات السجن.

لقد صقل أولاء القراء ما تعلمت من أمر القراءة والتواصل وقيمة الكتابة ودور الكاتب. وكانت ثقتي برواية (السجن) وبالكتابة والقراءة تتوطد سنة تلو سنة وأنا أرى كيف يتوطد هذا السبيل الذي

بعيد صدور (السجن) في بيروت مطلع 1972 كتب ممدوح عدوان - ولم أكن قد التقيته بعد - في جريدة البعث الدمشقية (15/5/1972): «لم يحاول (الكاتب) أن يبهرنا، ولم يحاول أن يستغفلنا، أو أن يبيض علينا ثقافة شكلية وأشكالاً فنية، لم يعتبرنا مسرّحاً لتجاربه في الفن والرواية. تحس منذ السطور الأولى أنه جاد، وأنه يريد أن يقول شيئاً يهمه أن يقوله، ويهمه أن يصل هذا الشيء إليك، وذلك فهو يسرده على مسامعك في رواية (....) مضيعة للوقت أن تحاول أن تدرسه أو تصنفه (...) لا أعرف كم يبلغ نبيل سليمان من العمر، لكنني اعتبره شاباً لأنه يملك الشجاعة لأن يجتاز الثقافة المعاصرة بكل تلوثها، دون أن يتلوث، ثم يمد لسانه ساخراً من أولئك الذين يحاولون أن يخلقوا عرضاً عاماً مزيفاً».

لعلي كنت بحاجة إلى مثل هذه المعاضدة بعدما كان من القارئ الرقيق. لكن الأهم أن قراءة ممدوح عدوان أشعلت في دخليتي شمعة أخرى لتضيئ درب الكتابة - القراءة النظيفة: أعني مواجهة العنت، والإخلاص والتواصل، وسيتضاعف ذلك حين تصلني من المرحوم الشاعر وصفي القرنفلي رسالة مؤثرة، فهذا قارئ يعبر بحرارة عن تأثير الرواية فيه ويتساءل: هل كنت معنا في السجن أيام الوحدة السورية المصرية؟

بعد قليل سيعنون الصحافي المرحوم عبد القادر عدنان مراجعته المطولة للرواية في جريدة الجماهير الحلبية (16/10/1972) بهاتين العبارتين: (انعطاف جديد في الرواية السورية - ميلاد جديد لأدب روائي عربي سوري). وبعد حين سيوافيني عبدالرحمن مجيد

يذهب سمر روجي الفيصل هذا المذهب؟  
لم تعين رواية (السجن) فضاءها وزمانها بغية مخاطبة أمكنة وأزمنة وبشر كثيرين، وليس احتساباً لرقيب تفضل بدفعها إلى الصدور في بيروت، ولعلها مع ماتلا لكتبتها، مما منعه الرقيب ولا يزال في بلدان عربية عديدة، تسمح بالادعاء أن ليس من شرطي يقبع في دماغ المؤلف وهو يكتب الرواية. لكن الناقد الذي رأى الزمن الروائي عاماً، والأسماء العربية توجي بخصوصية ما، يبرر إلحاحه على تسمية السلطة المعنية بنقل حس اللحظة الزمانية والمكانية للقارئ، بحيث ينحاز مع أو ضد، وإلا سيتناول التجربة بذهنية مفتوحة كتلك التي كتبت بها الرواية، أو هو على أقل تقدير يرى الشرطي القابع في دماغ المؤلف أثناء كتابة الرواية.

ولئن كنت لا أهون البتة من تعيين الفضاء الروائي والزمن الروائي، فلكل مقام مقال، إلا أنني سأمضي مع الناقد إلى حيث اعترف أن توضيح المكان في رواية (السجن) متوفر من الإشارات إلى عادات وتقاليد شرقية وإلى المرأة. غير أن الناقد يستدرك، فالوصف المكاني لبقعة معينة، والإحساس المكاني البسيط، لا يترافق ونظيره الزماني: لماذا؟ لأن الناقد يتساءل: هل كانت التجربة الروائية في زمن الاحتلال أم في زمن الاستقلال؟ ثم يستدرك، ويرى إشارات الرواية إلى زمن ما بعد الاستقلال، ثم يتساءل: ولكن أي مرحلة من مراحل الاستقلال؟

والآن، وبعد هذا الزمن الطويل على ظهور رواية (السجن) أصغي إلى قراءة جديدة لها، لعل قراءات جمّة ومتباينة تتواشج فيها، وأعني ما كتبت نعمة خالد في كتاب (نبيل سليمان أو ربع قرن من

سيتعنون بأدب السجون، فالتفت بإكبار إلى الروايات النادرة التي سبقت (وأشهرها: تلك الرائحة) وأحتفي بالروايات التي ستلي، ابتداءً من (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي والتي صدرت بعد شهور من (السجن) إلى (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف، وصولاً إلى (الآن هنا) لمنيف أيضاً أو (شرف) لصنع الله إبراهيم.

وهذا نزيه أبو نضال يصدر عام (1981) كتابه (أدب السجون) ويرى في رواية (السجن) رمزاً للمجتمع، وفي (جبل المرام) منها رمزاً للحرية المرتجاة، ويرى الرمزية تتواصل على امتداد الرواية. بيد أن قراءة أخرى للرواية كانت قد رأت فيها (الموهبة الفطرية) كما كتبت نهلة كامل في مجلة الطليعة الدمشقية المحتجبة (12/ 8/ 1972). وبعد أكثر من عقد سيري عدنان بن ذريل في الرواية: الصورة الشعرية والإيحاء والطرائق الحديثة والاتجاه التعبيري، وسيري في الدلالة في الرواية دلالة تعبير مشهدي (البعث، دمشق 14/ 4/ 1984). وستظل الأصداء تتقاطع وتتناوب وتتوالى، والكاتب صامت حتى هذه المرة.

من تلك الأصداء كان ما كتب سمر روجي الفيصل في مطلع الثمانينات أيضاً في كتابه (السجن السياسي في الرواية العربية) فقدر أن الرواية لا تضع اسماً محدداً لمنظمة معارضة، ولا تشير إلى حزب محدد، بغية دفع ذهن القارئ إلى أهدافها نفسها. أما (جبل المرام) حيث يقبع السجن في فضاء الرواية، فرمزيته تعني القارئ السوري، لكن القارئ الجزائري أو الكويتي لا يمكن لهما أن يستنبطا من دلالة شيئاً. حسناً: هل يكفي أن القارئ الأردني (نزيه أبو نضال) قد استنبط؟ ولم



(ثلج الصيف) حاولت المزج بين تقنية قديمة تتمثل في الراوي الذي افتتح واختتم الرواية، وتقنية حديثة تتمثل في الأصوات التي انفردت كل شخصية بواحد منها وبقسطها المستقل في الصفحات. وهذا الأمر سيلفت عبده جيران، فيكتب أن الرواية تنحو منحى جديداً في الكتابة فهي تؤسس مشروعها النصي انطلاقاً من اعتماد الكتابة الصوتية (المحقق الثقافي لجريدة المحرر المغربية 16-17 مارس آذار 1980). وهذا أيضاً ما ألفت محمد أبو خضور الذي قارن من هذه الزاوية بين (ثلج الصيف) وروايتي نجيب محفوظ (ميرامار) و (ثرثرة فوق النيل). لكن الناقد نعت لغة الرواية بالرمزية الناجحة في أقسامها الأولى، مما منح القارئ نقلة إلى جو الحرب التي دارت عام 1967. (مجلة الموقف الأدبي، كانون الثاني وشباط 1982).

وقد سبق سمر روجي الفيصل إلى رمزية الرواية، ولكن ليس في هذا البعد اللغوي، بل شيد قراءته ها هنا على الإهداء الذي تصدر الرواية (إلى 5 حزيان 1967).

لولا الإهداء - يقول الفيصل - لذهب التحليل مذاهب شتى في تفسير رموز الرواية. وبعد ذلك يعزو الصلة الشائعة للرواية بحرب 1967 إلى تأكيد الكاتب أنه كتب الرواية بوحي من تلك الحرب، ويقول: «والحقيقة أن المرء قادر على تفسير الرموز تفسيراً آخر مغايراً لاتجاه حرب حزيان، دون أن يكون في الرواية نفسها ما يمنع ذلك. غير أن تأكيد المؤلف كون روايته مكتوبة بوحي من حرب حزيان يجعل توضيح الرموز أكثر سهولة، لأنه يقرن الرمز بالرموز إليه

(الكتابة)، ومنه: «السجن، رواية نبيل سليمان، أين هي الآن بعد اشتعال المشيب؟ وأين هم الرفاق؟. ها هي الرواية بين يدي اليوم لكن بعد أن سقط الرضى عن النفس، ولا أعرف إلى أين سأمضي.

هي ذي الرواية بين يدي، اصفرت أوراقها، أركنها على الطاولة. هوذا وهب ينسرب من السطور، يتسلل عبر النافذة. هي ذي المدينة تهج، وهذا أنا بعد أن أجد جزءاً منها، أنفض كل يوم هذا الجزء المتبقي كيلا يغطيه الغبار؟.

منذ رواية (السجن) ستغدو فنية الرواية هاجساً أساسياً لي. ولئن طغى السياسي على قراءات (السجن)، فقد ألفت الفنية قراءات (ثلج الصيف - 1973). وربما كانت أولها في ذلك قراءة عبدالرحمن مجيد الربيعي في جريدة الجمهورية (بغداد 14/6/1974) ولم تكن قد التقينا بعد.

صنف الربيعي (ثلج الصيف) عملاً تجريبياً، وأبدأ قراءته على هذا النحو «بعد قراءتي لـ (ثلج الصيف) تأكدت أن الرواية العربية أخذت تتطور باطراد، وأن تطورها في الغالب على يد أولئك الجنود المجهولين الذين لم يصبحوا جزءاً من بضاعة أو سوق». وقدر الربيعي أنني استخدمت أولئك الجنود المجهولين الذين لم يصبحوا جزءاً من بضاعة السوق». وقدر الربيعي أنني استخدمت في تقديم شخصيات الرواية شيئاً من الفرضية النسبية التي حققها لورنس داريل في رباعية الاسكندرية. كما ذهب إلى أنني أتعامل مع اللغة بسهولة، وأن هذه اللغة هي دائماً غير محملة فوق طاقتها.

وسيرى سمر روجي الفيصل في كتابه (ملاحم في الرواية السورية) أن

ما هو دائم من التاريخ (الإرادة)، فلم تكن الرواية شأن كل الأعمال المشابهة إحدى تجليات اليأس، بقدر ما كانت تعرية فنية للعوامل التي تدعو إلى هذا اليأس (في كتاب: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة).

والحق أنني تريت سنوات قبل أن أكتب هذه الرواية تحت وطأة التيار الشاكي الباكي الذي ساد آنئذ. وربما كانت هذه الوطأة دافعاً أساسياً لكتابة (ثلج الصيف) عكس التيار، فلم أذكر فيها الحرب بكلمة سوى في الإهداء. وهذه التقاطعات في قراءات متباعدة الزمان والمكان تعزز لدى الكاتب قراءته الشخصية.

وبالمتابعة مع آخر تلك القراءات سنرى عبدالعزيز موافي يعد الرواية من أدب الحصار مثل سجناء الطونا وجلسة سرية لسارتر أو سوء التفاهم لكامو أو سكة السلامة لسعد الدين وهبة. لكن الناقد يرى ميكانيك الحصار والعزلة في (ثلج الصيف) مجتافاً، إذ لم ينشأ عن المكان المغلق، بل عن انفتاح المكان، واستنتج من ذلك أن مفهوم العزلة والحصار ينبع من داخل الشخصيات، لا من خارجها. وكان محمد عمران قد كتب عقب ظهور الرواية تحت عنوان (عن الحصار) وذلك في جريدة الثورة الدمشقية (25/8/1973) فقال مشيراً إلى (ينداح الطوفان) و (السجن): «من حصار الطوفان إلى حصار السجن ثم أخيراً إلى حصار الثلج، يضع نبيل سليمان اصبعاً على منطقة حساسة من مواضع الحصار من الداخل والخارج معاً. من الخارج الماء والثلج أو السجن، ومن الداخل الجوع والتمزق والخوف والموت.. أشخاص محكومون سلفاً بدخول الحصار، وداخل هذا

مباشرة، وبالتالي لا يوجد لدينا سبب محدد يمنعنا من الأخذ برأي المؤلف. يتأسى الكاتب على أن الناقد لم يذهب مع فرضيته إلى النهاية، فيتجاهل شائعات الكاتب حول روايته، ومعه الإهداء. لكن الناقد اختار ما اعتبره أكثر سهولة، وقرأ في الثلج حرب حزيران، وفي الجرافة الجيش المهزوم، ثم جهر بأنه لا يركن إلى التفسير ويستريح، واكتفى من حديث رمزية الرواية بهذا القدر، ليمضي إلى خلاصته في الرواية، ومؤداها أن الكاتب يريد بالضبط الحديث عن العرب في مواجهة هزيمة حزيران، وليس في مواجهة الحرب نفسها. كما رأى الناقد أن الرواية تحمل رؤيتها التفاضلية وتبتعد عن الأدب الشاكي الباكي الذي أعقب هزيمة 1967.

قبل أن أتابع تقابلات هذه الخلاصة في قراءات أخرى، علي أن أنهو بالتفاتة الناقد إلى أن (ثلج الصيف) لا تحاول الانصراف إلى أية شخصية، ولا يهتمها أن تضم شخصية محورية أو شخصيات ثانوية وإنما توزع اهتمامها على الشخصيات كلها بالتساوي، فلا تحظى شخصية باهتمام أكبر وأصغر من شخصية أخرى. أما الخلاصة إياها فتعيني إلى ما كتب أحمد يوسف داود إبان صدور الرواية في جريدة البعث الدمشقية (4/3/1974). متسائلاً عما إذا كانت الرواية تنفرد بتفأولها، أم هي جزء من تيار أدبي كبير لم يخسر ثقته بالإنسان العربي ولا بالنصر، في أهلك ساعات الهزيمة. وبعد أكثر من عشرين سنة سيكتب عبدالعزيز موافي: «حاول الكاتب ألا تكون روايته تعبيراً عن الهزيمة، بل أن تكون تعبيراً عن لحظة الوعي بها. وبالتالي فقد تجاوز ما هو عرضي داخل الوعي (الهزيمة) باتجاه

من وهم الحل العسكري والانقلابي. ومن قراءة الناقد هذه تصلني أول إشارة معاكسة، وبقدر ما يمضني أن تكون هذه الإشارة صحيحة، ليس فقط بالنسبة إلى زمن كتابتها أو قراءتها قبل عقدين أو عقد، بل بالنسبة إلى هذا اليوم وغده، بقدر ما تدفعني الإشارة أيضاً إلى أن أسألهما: لماذا؟ لأن العسكر - من بشر الرواية - قد تجمعوا بعد وصولهم إلى حمص في زاوية والراوي يرجع عودتهم إلى دمشق، بينما سيتابع المسافرون سفرهم؟

لقد تساءل الراوي حقاً عما إذا كان العساكر سيعيدون في دمشق سيرتهم الأولى، وعما إذا كانوا سيستبدلون ثمة جلدهم بجلد رشيد ونصر من العسكر الذين ساهموا بالخروج من محنة الثلج. والتساؤل ليس تقريراً مهماً وجهه السائل والمصغي أو المجيب. هذا من جهة ثانية أو أخيرة، ومن جهة أولى لم لم تنتبه القراءة إلى أن المسافرين سيتابعون في طريق، والعسكر سيعودون إلى المركز؟ ألا يتأتى من ذلك أن الطريق ليست واحدة، بل هي أيضاً متدبرة، حتى لو صح استنتاج القراءة؟

ويبقى الأهم الذي استثارته لأول مرة عندي - مع ما تقدم - هذه القراءة، وهو أن القراءات لم تلتفت إلى دلالة عكس الاتجاه، فبدلاً من الاتجاه من المركز (العاصمة - دمشق) إلى الحدود (الجبّة - الحرب - القنيطرة مثلاً) كان الاتجاه الروائي من المركز إلى الداخل (حمص وما سيلي بحسب الخاتمة المرحلية للرواية). وعلى أية حال فذلك مثال لفعل القراءة في الكتابة، ومثال لتعدد القراءات بتعدد أزمنتها وأفعالها، يذكر بما ابتدأت هذه المساهمة به، ويكرر الدعوة إلى جسر الهوة بين القراءة والكتابة.

الحصار محكومون ومطالبون أيضاً بالبحث عن خلاص».

أما انفتاح المكان في قراءة عبدالعزيز موافي إلى الطبيعة. فموقعة الثلج - الصراع مع الطبيعة - تفجر الغرائز الخالقة. وفي ذلك برغم امتياز هذه القراءة عن سواها مما عني بالطبيعة في الرواية - محمد أبو خضور مثلاً - كما هو امتيازها في عنايتها بالإهداء، فالناقد يرى أن الإهداء يحرك ذاكرة القارئ، ويحدد له أفق الانتظار مسبقاً.

يعيدني عبدالعزيز موافي هنا إلى القراءة الجمالية لعلي نجيب إبراهيم التي تعول نظرياً - وتطبيقياً بندرة لم يكن لينداح الطوفان فيها نصيب - على المسافة الجمالية التي رسمها يابوس بالفرق الجمالي بين أفق الانتظار وبين العمل الأدبي الجديد.

يقوم أفق الانتظار - أو أفق التوقع كما يؤثر بعضهم - على ما سبق رسوخه من الجنس الأدبي الذي ينتظم داخله المقروء، ومن تيمات وأشكال الأعمال الأدبية السابقة، كما يقوم أفق الانتظار على التعارض بين لغة النص واللغة اليومية، بين المتخيل والواقع. ولقد تخلل ذلك بدرجات القراءات السابقة لـ (ثلج الصيف) قدرة على استيعاب الواقع.

لكن موافي يتابع إلى أن الرواية تفصل بين الآلة التي تشكل نظاماً والأفراد الذين يشكلون أداة لها. ويحدد الإشكالية الحقيقية التي تقع فيها الرواية بأنها «ما زالت تؤمن بالحل العسكري في مواجهة إشكاليات التخلف، وكأن الانقلابات لم تعد كوابيس بقدر ما صارت أحلاماً رومانسية».

لقد كان اليقين قبل كتابة الرواية، ورغم السن المبكر والتجربة الغضة، أنني تخلصت



# المتخيل الروائي في «الشراع والعاصفة»

## إلى السندباد نزار قباني

### تقديم:

تطمح هذه الدراسة إلى تقديم قراءة جديدة ومغايرة لرواية «الشراع والعاصفة» (١)، التي صدرت منذ أكثر من ثلاثين سنة في طبعتها الأولى.

لقد كتبت دراسات كثيرة عن هذه الرواية، وأهم ما أثار انتباهي في هذه الدراسات، التي تمكنت من الاطلاع عليها، هو إجماعها على تصنيف هذه الرواية ضمن قواعد الكتابة الواقعية، وإن اختلفت في تحديد نوعية هذه الواقعية، فهي تارة واقعية اجتماعية، وتارة أخرى واقعية أخلاقية، وتبعاً لهذا المنطلق القرائي، انشغلت هذه الدراسات بالمضامين الإيديولوجية والتاريخية في رواية «الشراع والعاصفة»، وسجنتها في شرنقة الأحكام الجاهزة (2)، الشيء الذي فوت عليها فرصة الالتفاف إلى ما تزخر به هذه الرواية من عناصر تخيلية وجمالية تؤثر في مضمون النص شكلاً ودلالة.

عندما قرأت «الشراع والعاصفة» غمرتني لذة حكي مثيرة، هذه القدرة على شد القارئ من خلال سحر الحكي. حاولت البحث عن سبب هذه المتعة

● محمد بوعزة - المغرب

الكتب، لقد سمعها ونسيها، ولكنه ما إن يرى العاصفة حتى يذكرها ويظل يذكرها كأنها حفرت في رأسه حفراً» (ص: 75). على مستوى المظهر اللفظي يتخذ توظيف هذه الأسطورة شكل المحكي المؤطر، الذي يعني استخدام محكي فرع داخل المحكي الإطار Recit Cadre، كيف إذن تتمظهر هذه الأسطورة في النص؟

تبنى الأسطورة من خلال ما يسميه «جنيت» بتقنية المشهد Scene، وتتخذ في النص صفة مشهد تخيلي مثير، هو مشهد العاصفة، حيث البحارة يصارعون الموت في البحر.

يبرز هذا المحكي الأسطوري حدة الصراع بين غريزة الموت وغريزة الحياة، وهذه الثنائية الدلالية، تشكل عنصراً بنائياً ودلالياً أساسياً في الأسطورة.

خلاصة أسطورة ملك البحر، هو أن ملك البحر الجبار يتزوج ملكة جميلة تكره عالم الناس، والعاصفة الهوجاء التي تضرب البحارة هي رقصة البحر أمام الملك والملكة. نلاحظ أن هذه الأسطورة ترشح بما سماه «باختين» بـ «الذكاة الكرنفالية» (3). العاصفة كوحدة دلالية صغرى تشكل للبحارة الموت والدمار، بينما تشكل للملك والملكة المتعة واللذة في ليلة زفافهما. إننا أمام مشهدين متعارضين وشاذين: مشهد الموت ومشهد العرس، البحارة يصارعون الموت، والملك والملكة يتمتعان بهذا المشهد الجنائزي، ويشبعان نزعتهم السادية، تقول الملكة: «شكراً لك أيتها العاصفة... رقصتك كانت جميلة، عذيفة كما يحبها الملك، مثيرة كما اشتيتها أنا، منتقمة كما يريد سدة المعبد» (ص: 75).

نلاحظ في هذا الملفوظ السردى، أن معجم اللذة يمتزج بمعجم الموت

الحكاية، فلم أجدها فيما تبشر به الرواية من مضمون سياسي أو وعي اجتماعي، بقدر ما وجدت فيها تزرخ به من سحر العجائبي وشعرية اللحظة المرحلة التي تشع طقساً من الفكاهة والمفارقة في فضاء مأساوي، هو فضاء البحارة الذين يصارعون الموت، والعواصف التي تدمر سفنهم.

إن «الشراع والعاصفة»، ما تزال تشد القارئ إليها، ليس لأنها تؤسس لقواعد الكتابة الواقعية، أو تبشر بالصراع بين الطبقات الاجتماعية، ولكن انطلاقاً مما تكتسبه من بنات تخيلية ما تزال تحتفظ بحيويتها وراهنيتها، وهذا ما سنعمل على توضيحه.

المتخيل العجائبي: في هذا المستوى التحليلي، سنحاول الكشف عن بعض المحكيات التي تدرج في إطار الخطاب العجائبي.

يؤسس الخطاب العجائبي شعرية خارج عالم الواقع وقوانين الطبيعة، وعبر آلية الانزياح عن المؤلف والمعقول، يشوش على المحكي الواقعي، ينتزعه من مألوفيته، ويقذفه في عوالم الغرابة والحيرة واللامعقول.

كثيرة هي المحكيات العجائبية التي تؤثت نسيج «الشراع والعاصفة»، وغالبا ما تأخذ شكل محكي مؤطر - Recit Enca-dree تحكي إحدى الشخصيات، أو شكل استعارة أو تضمين.

في الصفحة (75) يقدم لنا السارد أسطورة ملك البحر، وتأتي هذه الأسطورة في محفل استرجاع الطروسي لهذه الحكاية العجيبة، يقول السارد: «لماذا يتذكر هذه القصة كلها شاهد عاصفة؟ إنه لا يؤمن بها لأنها أسطورة، وهو لا يدري في أي كتاب قرأها له بحار مغرم بقراءة

هذا الواقع، ويساعدها على تحمل شراسة الواقع وابقاء نافذة التغيير مفتوحة على المستقبل.

يكشف بوضوح هذا المحكي عن تداخل العجائبي والواقعي في ذهنية الشخص، ومعنى هذا أن الرؤية الواقعية الماركسية ليست هي الرؤية الوحيدة الموجهة للشخص كما ذهبت إلى ذلك بعض القراءات، بل إن هذه الرؤية الواقعية تظل في النص مهجنة بالرؤية الأسطورية التي تكمن في لا وعي الشخصيات، إننا نجد في النص أكثر من رؤية للواقع، وليس هناك رؤية خالصة أو نقية، وهذه ميزة الإبداع.

إن هذا التداخل بين العجائبي الأسطوري والواقعي، يتحول إلى نظام تشفير Codage يحرك دلالات النص، ويوزعها على مستويات سردية متقاطعة، بحيث إن أي فصل لأحدهما عن الآخر أو عزله، يفضي إلى تشويه النظام الدلالي للنص واختزاله في دلالات أحادية مباشرة.

يستدعي هذا التداخل توترا بين السجل العجائبي والسجل الواقعي، وحوارا حادا بين الشخصيات، يعكس مواقفها من هذا المزيج السردية بين مرجعيات تخيلية مختلفة.

تتأرجح مواقف الشخصيات بين التصديق والتكذيب والتعجب، وهذا التردد من أهم محددات الجنس العجائبي، ولنستمع إلى حوار محمد و خليل العريان لنقف على بعض ملامح هذا التردد.

« - من أدراك يا أبا محمد أن الطروسي لم تعشقه جنية البحر؟

تفرس فيه أبو محمد مدهوشا وقال :

- ممكن؟!

- ممكن ونصف، يا ما عشقت جنية

(الرقصة، العنف، الحب، الجمال، الإثارة، الشهوة، الانتقام).

إن هذه الثنائية الدلالية البنائية (الموت - الحياة)، تدعمها ثنائية أخرى، نستشفها من قول الملكة: «يا مليكي إلى الشاطئ، إن رجلا يقترب منا، إنه قادم من مملكة الأرض ليدنس مملكة البحر، وأنا خائفة جدا، خائفة جدا» (ص: 75).

إن صراع الإنسان مع الطبيعة وفق هذه الرؤية الأسطورية، هو صراع بين عالمين: عالم المقدس (البحر) وعالم المدنس (الأرض)، وينتج عن هذا التقابل بين العالمين - تقابل في سلمية القيم، إذ يتم تشخيص الإنسان في هذه الأسطورة بصفته كائنا ممثلا لقيم السلب والخداع والخيانة والضعف، تقول الملكة، «انتقم لي منه فقد خانني وعذبنني» (ص: 76) ويقول الملك: «من هو انسان الأرض هذا؟ إنه مخلوق ضعيف فلا تأبهي له» (ص: 76)، بينما يتم تشخيص البحر بصفته كائنا ممثلا لقيم الايجاب والقدرة والقوة.

تجاوز أسطورة ملك البحر في النص أسطورة خاتم سليمان، نقرأ: «يتصورون سمكة ستقع في شباكهم يوما، وفي جوفها خاتم سليمان يأمرونه فيطيع، يقولون هذا في سهراتهم، فتسمع الزوجات ويحلمن، ويغسلن السمك وهن على رجاء أن تنشق واحدة منه عن هذا الخاتم، ولا يهم إن سمكة ما لم تتكشف يوما عن شيء، ذلك أن الأمل يصبح حياة معاشة عند المحرومين، وله حبل طويل طويل يمتد إلى آخر العمر». (ص: 213).

يكشف هذا المحكي الأسطوري عن أثر الأسطورة في الواقع اليومي للشخصيات، إذ يصبح التحليق في عوالم الأسطورة هروبا من واقع قاس، وتعويضا عن الرغبات المكبوتة في تجاوز



البحر ويا ما جنت الرجال وقتلتهم!

- ولماذا تقتلهم؟

- لأنهم يفضحون سرها، الجنية إذا

فضحت سرها قتلتك؟؟

إلى أن ينتهي الحوار:

«- أي معقول كلامك

- والنوية تحدث بسببها! (ص: 230)

إلى جانب هذا الشكل العجائبي، الذي ينبثق من بنيات أسطورية تراثية معطاة سلفا، نعثر في النص على نمط عجائبي آخر، غير معطى سلفا، يتولد من نسيج النص الداخلي.

يظهر هذا الشكل المتميز في حلم الاستاذ كامل، يشخص السارد هذا الحلم: «عرف الاستاذ كامل رعشة لا شعورية وهو يستيقظ من نومه... ورأى فيما يرى النائم أنه يسير وابنة الجيران في طريق تحف بها الأشجار، لقد أقبلت نحوه من حيث لا يدري، ونظرت إليه نظرة تشجيع فلم يصدق عينيه، وتساءل هل أحلم؟» (ص: 142).

أول ما نلاحظه أن العجائبي في هذا المحكي يتولد من كائن طبيعي هو الإنسان، وليس من كائنات فوق طبيعية، كما هو الشأن في أسطورة الملك وأسطورة خاتم سليمان، إن العجائبي في هذا النمط الجديد ينبثق من رحم اليومي والواقعي، وهذا فرق جوهري مهم، يؤكد مسألة انصهار العجائبي والواقعي في بنيات وشخصيات النص، أكثر من ذلك يعمق النص هذا الانصهار بانتزاع الواقعي من مألوفيته، وتفجير العجائبي من داخل هذا الواقع المبتذل والسئاع.

يتحدد المحكى العجائبي في قصة الاستاذ كامل، من خلال الصوغ اللفظي لحلمه الذي يترجم تعارضا بين رغبته والواقع، فهو لا يدري ما يقع له! إن ما

يجري له الآن هو فوق التفسير المعقول، كما أن التساؤل: هل أحلم؟! يؤشر على التردد والريبة مما يجري له.

لقد تبين لنا أن المتخيل العجائبي - سواء كان أسطوريا أو واقعيًا - يشكل عنصرا جوهريا في بناء النص ودلالته وفي ذهنية الشخص، ويمكن أن نقول إن هذه المحكيات الأسطورية، تشكل في مجموعها داخل النص ما يسميه «ريموند جنت» بـ جنس الذهنية الخرافية - la mo-ralite legendaire (4) الذي ينحو نحو الرمزية ويلغي مبدأ الواقعية، لأن نظامه التحفيزي le systeme de motivation يشغل بشكل ضمني explicite.

إذا كان الصراع بين الشخصيات في المحكي الواقعي يأخذ طابعا اجتماعيا واقتصاديا وطبقيا، فإنه في المحكي الأسطوري، خاصة في أسطورة ملك البحر يأخذ طابعا رمزيا، ويبدو كصراع بين الطبيعة والإنسان، بين الخير والشر. إذن على الرغم من «الشراع والعاصفة»، تستلهم جمالية المحتمل es-thetique du vraisemblable (5) - التي تقوم على تقنية الإيهام بالواقعي - Lillu-sion du vai - من حيث اعتناء «الشراع والعاصفة» بالتفاصيل: تفاصيل حيوات الشخصيات، تفاصيل المكان الذي تعيش فيه والزمان الذي تتحرك فيه، وتعليقات السارد المطلق المعرفة والحضور، والوصف غير المباشر للشخصيات بواسطة رمزية الأشياء والموضوعات - فإنها تستثمر جمالية الخطاب المتخيل الرمزي.

ولعل الفخ الذي وقعت فيه القراءات التي تناولت «الشراع والعاصفة»، أنها استسلمت لسطح النص، أي لجانبه الواقعي، ولم تغص في عمقه لتكشف ما

تشعيبه وتفتيته بواسطة محكيات صغرى، تشدذ البعد التخيلي والحواري لدلالات النص، بتقديم محكي إطار يتمرأى في محكيات صغرى مؤطرة منه ومتولدة عنه. إن «الشراع والعاصفة» تخلق ديناميتها من هذا الجدل بين القصة الإطار الذي ظلت محكومة بالأثر الواقعي، من خلال اشتغال التاريخ والمعينات الاسمية للإعلام والمؤشرات الزمنية والمكانية. وبين القصص الصغرى التي تخلخل المحكي الإطار بواسطة اشتغال العجائبي والأسطوري والحلمي، فيختلط الممكن بالمستحيل والخارق بالمألوف الشيء الذي يولد حيرة وترددا في موسوعة المتلقي، ويفتح دلالة النص على جمالية التوتر والتنسيب والتعدد.

من جهة أخرى يمكن اعتبار هذه المحكيات الأسطورية وكأنها «صوت نبؤي يحكي عن المستقبل في صيغة الماضي، عن طريق الاستشراق» (6)، إذ يغدو الطروسي، وبحكم هذا التصوير العجائبي والأسطوري لبطلته، بطلا ملحميا يتجاوز نموذج البطل الواقعي الماركسي الذي اختزلته فيه القراءات الإيديولوجية، فالنص يصوره بطلا قاهرا ليس فقط لقوى الاستغلال والظلم في المجتمع، بل أيضا لقوى الطبيعة في البحر. المتخيل الفضائي: بالنسبة للفضاء في رواية «الشراع والعاصفة» سنتناوله من خلال ثلاثة مفاهيم:

1- مفهوم العتبة. كما حدده باختين، وهو ذلك الفضاء الذي يقع في نقطة تفصيلية بين الداخل والخارج، ويرتبط زمنيا بلحظات الأزمنة، والتوتر في مسار الأحداث، يقول «باختين»: أما على العتبة وفي الساحة فلا يصبح ممكنا إلا الزمن المتأزم» (7).

يزخر به من دلالات تخيلية، تتوسل أساليب التضمن والترميز والتعظيم، وهو ما فوت عليها فرصة قراءة النص قراءة أفضل وملائمة.

إلى جانب المحكي الواقعي الذي يطفح على سطح النص، يتوارى محكي آخر في نسيج النص، وهذه اللعبة من الخفاء والتجلي، تترجم هذا التوتر بين بنيات النص العجائبية والواقعية، وتفسر تردد بعض الشخصيات من البطل الطروسي وموقفها المرتاب من قصص جنيات البحر، بل إن الأسطورة كما لاحظنا تشكل مكونا من ذهنية بعض الشخص، وتتحول إلى أمل من خلاله تتحمل الشخصيات الواقع وتستمر الحياة.

إن المحكي العجائبي، كما ينطوي على خرق لقوانين الطبيعة والعقل والانزياح عن المؤلف، يتميز عن المحكي الواقعي من خلال الصوغ اللفظي والصوغ التيمات، يتجلى ذلك في التنسيب الأجناسي واللغوي الذي يمارسه على لغة النص، فحكاية الملك تمتد من الصفحة 75 إلى الصفحة 86، إنها تأخذ شكل جنس متخلل داخل النسيج اللغوي للرواية، يؤشر على بلاغته بلغته وأسلوبه الخاص، الذي ينزاح عن لغة السرد المهيمنة.

تبعاً لذلك، يشكل المحكي العجائبي علامة خرق وانزياح وتوتر في سيميائية النص، إنه يشيد لغة عجائبية وفضاء عجائبي يخترق النص عموديا، ويشوش على دلالاته المباشرة، ومن ثمة فإن القارئ مطالب بإدخال هذه الشفرة العجائبية في قراءة وتأويل الشفرة الواقعية.

ويتم استقطاب هذه المحكيات الأسطورية في «الشراع والعاصفة» لتعزيز الجانب التخيلي داخل النص، فالمحكي الإطار (قصة الطروسي) يتم

البلاغي يتميز بجمعه بين المتناقضات: بين الجد والهزل بين السامي والوضيع، فحديث البحارة عن مشاكلهم يختلط بصراخهم العالي وبالشتم المتبادل بينهم وبلعب النرد، وبالفكاهة السوداء.

هذا المزيج البلاغي يخلق جوا طقوسيا مبتذلا، تسوده السخرية والمرح، وتفقد فيه الأشياء والعلاقات والقيم صرامتها، مما يضفي على المقهى طقسا مرحا، يتميز بخفته وأنفلاته من القيود الاجتماعية والاقتصادية الضاغطة على عفوية وتلقائية البحارة.

فإذا كان البحر يمثل للبحارة فضاء للمغامرة والكفاح من أجل لقمة العيش، فإن المقهى يمثل لهم مكان عودة ونجاة من جبروت البحر، وهو أيضا مكان للتخليق في عوالم الحكايات الشعبية والأسطورية التي يحكيها لهم الحكواتي خليل العريان، فيستلذون بما يسميه باختين بـ«نسبية اللحظة المرحية» (8)، وبهذه المواصفات يبتعد المقهى عن طابع الكلفة الصارمة الذي يسود بيوت البحارة.

ولما كان مفهوم الفضاء لا ينفصل عن الزمان، فمن المهم الإشارة إلى أن هذه المسامرات بين البحارة في المقهى، كانت تقع في زمن الليل. والليل يحيل على زمن الوحدة، والعودة إلى الأعماق الحميمة. إنه زمن التحرر من الخارج، حيث يلجأ البحارة إلى نواتهم، ويتبادلون الحكى بينهم. ويصبح الحكى في هذا الفضاء مقاومة للشقاء والألم، وهو المعنى الذي يحيلنا إلى المبدأ الأساسي في كل حكي، الحكى في هذا الفضاء مقاومة للشقاء والألم، وهو المعنى الذي يحيلنا إلى المبدأ الأساسي في كل حكي، الحكى من أجل تأجيل فعل الموت. وإذا كانت شهرزاد في

2. مفهوم المتخيل: ونتوخى من خلاله الكشف عن الدلالات الرمزية التي ترتبط بسجلات المتخيل، سواء كانت ذات مرجعية أسطورية أو دينية أو أدبية، أي الكشف عن مختلف الأنساق الثقافية والرمزية التي تتحكم في الوعي والذاكرة.

3. مفهوم الخفة والثقل، كما بلوره روائيا الكاتب «ميلان كونديرا»، خاصة في روايته «كائن لا تحمل خفته» يحيل مفهوم الثقل، حسب هذا الكاتب على مفهوم النظام بوصفه مؤسسة ضاغطة على الإنسان، تقوم على الإجبار والوجوب، نظرا لما تفرضه من قوانين إجبارية، تلزم الإنسان بالخضوع لها، وهو ما يقلص من حرية الإنسان وعفويته وتلقائيته، في المقابل يحيل مفهوم الخفة على التحرر من جبرية وقدرية النظام، ويؤسس بلاغته من رمزية الاكتشاف الحر للحياة في انسيابها التلقائي والعفوي.

تتميز «الشراع والعاصفة» بتعدد الفضاءات، بوصفها مجالات خفية لإحياءات وتخيلات الزمان والمكان، ويمكن أن نلاحظ هيمنة الفضاءات كالمقهى والبحر والشاطئ، باعتبارها مسرحا لأهم الأحداث في الرواية.

1. المقهى: يتميز فضاء المقهى من حيث التشكيل المعماري بقربه من البحر، وبهندسته التي هي أقرب إلى البدائية، فهو عبارة عن خيمة نصبت بين الصخور الشاطئية، منذ المستوى التشكيلي الأولي، نحن إزاء فضاء عتبة بامتياز، فالمقهى يقع في نقطة تمفصلية بين البر والبحر.

إن رواد المقهى هم البحارة أساسا، ويمثل لهم مكان خفة بامتياز، لأنه مكان المتعة والتحرر من واقعهم الأليم وقسوة الصيد البحري، لذلك نجده على المستوى



المنصورة، باعتباره الزمن الذهبي للطروسي.

ويقدم هذا الحنين نفسه على أنه تحفيز للبطل في الحاضر، وناتج عن خسارته وفقدانه لبطولته، ذلك أن خسارة الطروسي لسفينته المنصورة، تعني دلاليا ورمزيا خسارته وفقدانه لقيمه ومبرر وجوده، لذلك يمكن أن ننظر إلى حلمه بالعودة إلى البحر على إنه نوع من «التيموس» (9) Thymose بحسب تعبير «فوكوياما»، وهو مفهوم يعبر عن حاجة الإنسان إلى منح نفسه قيمة، وإلى انتزاع اعتراف الآخرين.

إن الشاطئ لا يمثل للذات انفتاحا حميما وأليفا على العالم البحري فقط، ولكنه انفتاح خائب، مصحوب بالإحساس بالطرْد - بالمعنى الفلسفي واللاهوتي - الذي يجعل من الطروسي آدمًا فقد جنته. ولعل ما يدعم هذه الدلالة الرمزية نصيا، هذا الحنين المزمّن إلى الماضي، إلى زمن المنصورة، وتفضيله على الحاضر، بحيث لا يصبح المستقبل بالنسبة للبطل زمنا جديدا، بقدر ما هو استمرار واستعادة لزمن الماضي، وما عودة الطروسي إلى البحر في النهاية، إلا تحقيقا لهذه الرغبة الأسيرة التي تشد الذات إلى فضائها الأصلي، وهو البحر. في هذا الإطار وعلى محور عمودي، تصبح أسطورة عروس البحر - التي أرادت إن تصبح من سكان الأرض، بتغيير فضائها الأصلي، والتي انتهت بالمأساة - تكتيفا رمزيا لهذه الرغبة عند الطروسي في العودة إلى الأصل، إن البحر بالنسبة للطروسي هو الأصل، ومسكنه الرمزي والوجودي، والطروسي على البر، ما هو إلا عروس البحر التي ماتت بسبب استبدالها لفضائها الأصلي، وحتى إن لم يمت ماديا، فإنه ظل يعاني

الليالي تمارس فعل الحكي لتؤجل فعل الموت باعتباره فعلا ماديا، فإن البحارة يمارسون الحكي باعتباره فعلا رمزيا معادلا للشقاء والألم. إن الحكي بالنسبة لهم هو العودة إلى الحياة، بعدما كانوا في البحر بين مخالب الموت، يقول السارد: «كانوا يحبون خليل العريان حبا حقيقيا، ففي ليالي الشتاء هذه، حيث البرد والمطر، تصبح حكاياته عالما سحريا يلجون بابه مخلفين وراءهم كل واقعههم الأليم» (ص: 64).

إن المقهى بهذه السمات النصية والدلالات التي كشفنا عنها، يمتاح من السجل التخيلي المرتبط بمتخيل أدب البحر، هذا المتخيل الذي رسم صورة نموذجية للمقهى تبدو أقرب إلى البدائية، وهو ما يجعلها متناغمة مع فضاء البحارة، باعتباره مجالا خصبا للمغامرة والصراع والغربة.

2. الشاطئ: يتميز الشاطئ أيضا بتخوميته، فهو يوجد في نقطة تقاطع بين البحر والبر.

إن الشاطئ الذي يتأمل من خلاله الطروسي البحر، ليس سوى عتبة للإطالة على الماضي المجيد للبطل؟ وهو ليس سوى ذلك الانفتاح المتوتر، الذي يشتغل كتركيب متوتر بين فضاءين مختلفين: الداخل والخارج، الأنا والواقع، الماضي المضيء والحاضر المنحط. ويشكل هذا التركيب المتوتر حافزا للبطل لاستعادة الماضي، حيث يصر تأمل الخارج (البحر) انطواء على الذات وحماية لها من نسيان الماضي، والانخراط في حاضر لا يليق بنصاعة ماضيها، لكن هذا الانطواء يظل محفزا بالحنين إلى زمن مضى لكنه مستمر، وهو ما يجعل الذات تعيش زمنا آخر هو زمن الذاكرة، زمن

من الضياع والفقدان والخيبة.

إن الشاطئ لا يؤشر على إقامة الذات داخل فضاء مادي مستقر، بقدر ما يؤشر على وجود مسافة أو عتبة، تجعل استقرار الطروسي على البر استقراراً مؤقتاً وعبورياً بين ماضٍ مزدهر وحاضر منحنٍ، ومن هنا نفهم دلالة غياب السكن أو البيت بالنسبة للطروسي - بمفهوم غاستون باشلار - وما يعنيه من خضوع لمؤسسة الزواج واستقرار دائم.

إن ثنائية الخفة والثقل واردة هنا بوصفها تجلياً للإحساس بالضياع والفقدان. خاصة في القسم الأول من الرواية، حيث يظهر الطروسي مشدوداً إلى عالمه الذاتي الخاص، فعندما كان يغادر المقهى إلى الشاطئ، لم يكن يخبر أحداً، حتى لا ينتهك وحدته، ويعكر عليه صفو مكاشفته، الشيء الذي يجعل من هذه اللحظات التأملية لحظات طقوسية ترادف الصلاة على حد تعبير الطروسي. إذن في الوقت الذي يجلس فيه الطروسي أمام البحر حاملاً، بتحقيق الألفة والخفة، وفي الوقت الذي يغادر فيه الشاطئ، تعثره الغربة، ويتحقق زمن الثقل والخيبة، لذلك يمكن أن نقول إن اشتغاله بالسياسة، الذي يطغى على القسمين الثاني والثالث من الرواية، لم يكن إلا في حدود هذه المسافة التي تباعد بين الخفة والثقل، بين الألفة والغربة، وذلك في انتظار ردم هذه المسافة، وتحقيق العودة البطولية إلى البحر، التي تعني ردم أحد هذين الطرفين.

إن هذا التفسير لنشاط الطروسي السياسي، يتأكد نصياً، إذ الملاحظ أن انشغاله بالسياسة لم يكن حافزه الانتماء السياسي أو الوعي الطبقي، بقدر ما كان الإحساس الإنساني العفوي والتلقائي

بمشاكل البحارة، ولذلك يقرر في النهاية التخلي عن عالم البر، والانتماء إلى عالم البحر في معناه الوجودي، بما هو فضاء لاختبار البطولة والمغامرة، والهجرة بين الموانئ بعيداً عن أي التزام إجباري سواء كان اجتماعياً (الزواج) أو سياسياً (العمل النقابي العمالي)، كأن عودة الطروسي إلى البحر، هي عودة أمومية إلى الأصل. إن العودة إلى البحر هي انتصار الألفة على الغربة، والخفة على الثقل عبر مسافة العمل الجماعي الذي قاد الطروسي إلى الانشغال بالعمل السياسي.

3. البحر: لاحقنا في تحليلنا للشاطئ، أن هذا الفضاء كان هو المعبر لجعل الطروسي قريباً من البحر، كما تبين لنا أن البحر يمثل للطروسي الأصل والجوهر، وفضاء تحقيق الذات والبطولة.

إذا كانت علاقة الطروسي بالشاطئ، قد ظلت محكومة بمسافة الألفة والغربة، الخفة والثقل، فإن العودة إلى البحر تعني ردم هذا التناقض، والانتصار لأحد الطرفين، مع العودة إلى البحر تتحقق الخفة والألفة، وهو ما يعني أن الطروسي قد حقق ذاته وانتزع اعتراف العالم.

على مستوى استلهام المتخيل، تنحو الرواية في تشخيص مغامرة الطروسي على البحر، نحو استعارة المتخيل الشعري الجاهلي الفروسي، واستعارة المتخيل الشعبي للبطولة، واستعارة الرحلة السندبادية.

على مستوى المتخيل الفروسي، تجعل الرواية من مغامرة الطروسي على البحر ترميزاً ثقافياً codage يستقي علاماته وشفراته من فروسية الفارس الجاهلي، وعن طريق هذه الاستعارة، تجعل الرواية من مغامرة الطروسي على البحر شبيهة بفروسية الشاعر الجاهلي في الصحراء.

فارسه بالسقوط».

هكذا تتداخل الشفرة الفروسية والشفرة البحرية، وتتماهى صورة البحار بصورة الفارس، وعبر هذه العملية التناصية تراهن الرواية على ما تحتزنه موسوعة القارئ من تمثيلات وصور عن هذا المتخيل الفروسي في تحقيق مقروئيتها.

على مستوى المتخيل الشعبي، فإن الصورة البطولية التي ترسمها الرواية للطروسي، والمتجسدة في صفات الجرأة والفحولة والشجاعة، تجعلها أقرب إلى صورة البطل في الحكايات الشعبية الذي ينتصر للمستضعفين. بل إن «الشراع والعاصفة» في بنيتها السردية العميقة تقوم على بنية حكاية شعبية، تنطلق من السالب إلى الموجب، كما يتضح من الترسيم التالية:

الاحتلال - القوازن  
النقص - تصفية النقص  
التدهور - الارتقاء

البرنامج السردى في «الشراع والعاصفة» يبدأ من حالة تدهور الطروسي واختلاله ومعاناته للنقص، فهو في البداية مجرد قهوجي، وعبر العودة إلى البحر، يتحول هذا التدهور في النهاية إلى ارتقاء، لأن الطروسي سيتمكن من استعادة صفة «الريس» على البحارة. ومع ذلك فـ «الشراع والعاصفة» ليست حكاية شعبية، إذ أنها ترتبط بالواقع المعيش خارج النص، وتتضمن عناصر من الواقع الاجتماعي، تشير إلى ملامح الصراع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في هذه الفترة المستلزمة روائيا. ولاشك فإن ترهين actualisation العناصر التقليدية للحكاية الشعبية وتفاعلها مع العناصر التخيلية، يخلق في

وانطلاقا من هذه المشابهة، تصير الاستعارة الفروسية هي الشفرة التناصية لتشخيص بطولة الطروسي. تعمل هذه الاستعارة الفروسية على إضفاء طابع المبالغة والتضخيم على مغامرة الطروسي في البحر، إذ تتحول بطولة الطروسي إلى فعل عجائبي fan-tastique. خارق للعادة والمألوف والمعقول، يبدو الطروسي في بطولته البحرية أقرب إلى النموذج الأسطوري، نموذج البطل الذي لا يقهر، يصارع الأهوال والأخطار الطبيعية، وينتصر في النهاية. وبإنقاذه لركب الرحموني يحقق الطروسي نموذج البطل المنقذ، الذي هو رمز الخلاص.

الملاحظ أن هذه الاستعارة للمتخيل الفروسي لا تقف عند حدود التسنين الإيديولوجي، بمعنى استحضار الدلالات المرتبطة بمفهوم البطولة في المتخيل العربي، بل تمتد إلى ما يمكن أن نسميه بالتسنين اللساني البنيوي، بمعنى استيعاب مستويات تلفظية وكلامية تنتمي لمعجم لغوي قديم، تطبع بلاغة النص بسمات التهجين والأسلبة والحوارية.

وهذه بعض الأمثلة للمستويات التلفظية المهجنة والمؤسلبة:

1- «ضرب الطروسي مؤخرة المركب بكفه ضربة فارس على كفل حصانه وهو يبعث به وحيدا لأداء رسالة».

2- «أخذ الزورق يتراقص ويجمح كفرس».

3- «كان في وقفته يشبه فارسا يضع قدميه في الركاب».

4- «انتهى ميلان الزورق ... وقد بدأ وهو يحاول الاندفاع فلا يستطيع كحصان أجفل فاشرأب وارتكز على قائمته الخلفيتين، وأخذ يدور عليهما مهذبا



للطروسي مشاهدة البلدان والسعادة ولذة الاكتشاف.

وإذا كان السندباد قد تاب عن الأسفار والمغامرة، فإنه لم يتب عن الحكى لأن الحكى استمرار للسفر، وهو سفر رمزي، فعندما يستعيد الإنسان حكاياته، يسافر إلى زمن آخر يعيشه وفق خبرة الخيال، لذلك ظل السندباد في البر يحس بحاجة ملحة إلى حكاية مشاهداته ورحلاته، فإذا كانت توبته قد تحققت واقعيًا، بمعنى أنه لم يعد يغامر ويسافر، فإنه على مستوى الحكى، يحقق هذا السفر ويلج عالم الغرائب والعجائب.

هذه الحاجة الوجودية إلى الحكى، نجدها أيضًا عند الطروسي، بل إن تجربته في البحر ستغير من نظرتة إلى حكايات خليل العريان، التي كان يراها مجرد فكاهاات وتسليات لا تستحق الإصغاء، يقول الطروسي: «إذن ليست هي خرافات كما كنت أظن! لابد أن تكون قد حدثت يوما، والناس يريدون أن يعرفوا ما حدث، ويحبون الحكايات، فيجتمعون حول خليل ويصفون باهتمام، لقد كنت أستغرب وأقول: ما أصغر عقولهم... ولعل السندباد كان بحارا أيضا، أو لعله من الذين أولعوا بالبحر وسافروا ورأوا، ومن يدري إذا لم يكن السندباد خليل العريان ذلك الزمان». (ص: 322).

4. اللاذقية: من حيث موقعها الجغرافي تتميز بانفتاحها، إنها كما يقول السارد: «نافذة تتنفس منها سوريا وتطل على العالم» (ص: 22)، ويحدد السارد موقعها في الشمال الغربي من سوريا.

واللاذقية في النص ليست مجرد مرجع واقعي، بل ذاكرة للتاريخ والمعيش، مشحونة بدلالاتها السياسية

النص مفارقة تشحذ النظام الرمزي والتخيلي في النص.

في مستوى الاستعارة السندبادية، تشبه رحلة الطروسي إلى حد ما، رحلة السندباد، فهو مثله انتقل من فضاء مألوف هو البر إلى فضاء غريب هو البحر، والطروسي مثل السندباد، لو بقي في البر، لما كانت هناك حكاية يحكيها ويستعيدها، «إذ الشرط الأساسي للحكاية هو الانتقال أي اجتياز العتبة الفاصلة بين فضائين» (10) لذلك عندما غادر الطروسي فضاء البحر، واستقر على البحر، تحول إيقاع حياته، فهو لم يعد ريسا على البحارة، بكل ما تمثله هذه الصفة من رأسمال رمزي بل أصبح قهوجيا، وهو الوضع الذي يرفضه.

البحر هو فضاء تحقق ذات وهوية الطروسي، مثلما كان البحر هو مجال تحقق مغامرة السندباد وسعادته، ولكن مغامرة الطروسي تختلف أيضا عن مغامرة السندباد، فإذا كانت رحلة السندباد ذات حركة دورية: تنطلق من البر إلى البحر، وتعود إلى البر، فإن مغامرة الطروسي تبدأ من مغامرة البحر، والإقامة في البر، ثم العودة إلى البحر. وإذا كان السندباد يختم رحلاته السبع بالاستقرار على البر، فإن هذا لم يحدث مع الطروسي، وهذا الاختلاف يقضي إلى اختلاف آخر، فإذا كان البر يمثل للطروسي الضياع والتعاسة، فإن البر يمثل للسندباد الراحة والسعادة والأمن، البر أصبح فضاء المألوف، يتمتع فيه بما وهبه له البحر من كنوز وخيرات، وكما لاحظ عبد الفتاح كليطو: «إذا كان البر يضمن للسندباد الاستقرار والطمأنينة، فإن البحر يضمن له الغنى ومشاهدة عجائب البلدان» (11) والبحر أيضا يضمن

والاجتماعية، هذه الأبعاد الدلالية تنصهر في بعد دلالي شامل يحتويه فضاء الحرب العالمية الثانية خارجيا وداخليا فضاء الاضطرابات السياسية والاجتماعية. فإذا كانت اللاذقية من حيث الموقع الجغرافي هي الرئة التي تتنفس منها سوريا، فإنها كفضاء اجتماعي، تخنق الناس بأعباء الظلم والاستغلال وويلات الحرب، يقول السارد: «إن الأخلاق هنا ترزح تحت كابوس التقاليد، فالاقطاع هو السيد، وفي ظله تتسم الحياة بالمحافظة والتخلف» (ص: 22).

إنها مفارقة الداخل والخارج: فاللاذقية تمثل للآخر المستعمر فضاء للتوسع واستغلال خيراتها، وتمثل للسكان (الذات) فضاء للمعاناة والحرمان والكبح. 5. السوق: إذا كانت اللاذقية فضاء عاما، يؤطر علاقات الشخصيات في مستواها العام/ السياسي والطبقي، فإننا في فضاء السوق، نقف على معاناة الناس في حياتهم اليومية، في صور تميز بالبؤس والشقاء. ولعل أبلغ صورة لفضاء السوق، نجدها في الصفحة 90،

حيث يشخص السارد حركة الناس في سوق «البازار»: في هذا السوق تلتقي المدينة بالقرية، ومعنى هذا أننا أمام فضاء عتبة، يحتوي على قيم القرية وقيم المدينة، بوصفهما فضاءين يعكسان ذهنيات وسلوكيات مختلفة.

يتميز هذا الفضاء بعناصر الغرابة والتنافر والشذوذ، فهو يعرف حركة ازدحام خانقة وعفونة لا تطاق، وهو أيضا مجال للتحايل على الغريب، حتى ليغدو ساحة معركة كما يقول السارد. هذه السمات المتنافرة، تجعل من فضاء السوق مزيجا لعناصر تتميز بالهجانة، وفي هذا المزيج تغيب الفوارق بين العناصر

والعلاقات. ويتضمن فضاء السوق بعض عناصر الكرنفال، حيث إن المعاملات والمساومات بين الناس تتم في جو مرح وفكاهي، بعيد عن الكلفة الصارمة: الهزل يختلط بالجد، والسخرية بالشتائم، والصياح بلسع الذباب.

ويتميز فضاء السوق أيضا بتحريره اللغة، إذ يفسح المجال أمام لهجات الناس وربطانهم الاجتماعية والمحلية، بما تزرع به من دعاية ومرح وسخرية، حيث الكلمة مزدوجة الدلالة، تبث روح المفارقة في النص. لنتأمل هذه الصورة: «وقالت عجوز وهي ترسل يدها في سحارة البطاطا: الله يبهدك يا أبو سميرة على هذه البطاطا، ما فيها حبة سليمة... فاستند إلى العمود من ورائه وأجاب: بطاطتي مثل وجهك يا ست الحسن، ما فيه موضع يسر القلب» (ص: 96).

يرتبط فضاء السوق بالتشخيص الساخر لشخصية أبي سميرة ولشخصية أبي محمد، الذي يبدو أقرب إلى صورة «المهرج» ويمثل هذا النموذج بتعبير «زامبتر» Zampther «صيغة حوارية للكينونة في العالم» (12)، فأبو حميد الإنسان العادي، يتوهم نفسه سياسيا كبيرا، مطاردا من طرف السلطة، ويتوهم أن الجرائد سوف تكتب عنه عندما يعتقل، كما أن علاقته بأبي سميرة مليئة بالضحك والمفارقة والسخرية.

إن هذا الأسلوب الساخر في تصوير الشخصية، ينتهك الأسلوب التقريري والوثوقي للسرد، ويضفي نسبية على المواقف والرؤى، ويخلع عنها طابع الكلفة والرصانة.

6. البيت: نقصد به بيت «أم حسن»، يرتبط هذا الفضاء بمحكي الجسد والذات، وطقوس النشوة والشبق، وهو ما يجعل

مبنيان متميزان ومكروهان من سكان المدينة، يصلون في نزعاتهم إلى هذه النقطة ويعودون... ويشيرون بأصابعهم إلى السجن وإلى المبغي العام» (ص: 187). إن المبغي العام منغلق على النساء، يعيش فيه وضعاً مكروهاً ومرفوضاً من المجتمع، ولكنه منفتح على العالم الخارجي، يقصده رواده لشراء اللذة، وتحرير المكبوت الجنسي.

كما أن السجن ينغلق على السجناء، لكنه ينفتح على الزوار، إذن لا فرق بين الفضائيين، فهما يضمنان معافاة «خارجة» عن المجتمع أو الجماعة، وينغلقان عليها: السجن ينغلق على الخارجين عن القانون الاجتماعي (السجناء)، والمبغي العام ينغلق على الخارجين عن الأخلاق الاجتماعية (العاهرات)، والمجموعتان معا مرفوضتان من المجتمع، يمارس عليهما النبذ والتهميش، ويجبرهما على الإقامة خارج المدينة حتى لا تنتقل عدواهما إلى الجماعة.

والغريب في الأمر أن الفضائيين يتجاوزان، ويخلقان جسوراً من الألفة والتواصل والتعاطف، يقول أحد السجناء: «إذا خرجنا غدا فلا بد أن نزور جاراتنا زيارة تعارف وسلام». إنها نسبة اللحظة المرحية، حيث يتجاوز فضاء اللذة والحرية مع فضاء الحرمان والقمع في مفارقة ترشح بالسخرية السوداء.

يرتبط هذا التشخيص للفضائيين بأساليب السخرية والمفارقة والدعابة، فنافذة السجن تمثل للسجناء هذا الانفتاح المرح على عالم المبغي والشبق واللذة، كما يمنحهم فرصة نسيان واقع السجن والحرمان، والتحليق في عوالم الانتشاء والأحلام، إنها المفارقة المضحكة التي تجعل السجين يعلن حظه في سخرية

اللغة تنحو منحى بوحياً اعترافياً، تناسب في شفافية رقرقة، تضيف على النص إيقاعاً شاعرياً.

رغم ما يوحي به فضاء البيت من انغلاق، فهو يظل مخترقاً بمفهوم العتبة، لأنه ليس بيتاً بالمعنى المؤسساتي، أو بالمفهوم الذي نجده عند «غاستون باشلار»، لأن علاقة الطروسي بأم حسن هي علاقة عاطفية وجنسية خارج مؤسسة الزواج، كما أن البيت يقع في مكان مهجور، بعيد عن المدينة، هذه الخصوصية تجعل من بيت «أم حسن» فضاءً منغلقاً ومنفتحاً في آن واحد: فهو منغلق على أم حسن لا تغادره إلا لماماً، ومنفتح على الطروسي، تنتظر أم حسن مجيئه كل يوم، ويخلق زمن الانتظار لأم حسن مسافة توتر، فعندما يغادرها الطروسي تنتابها مشاعر القلق والخوف، لذلك فإن سعادتها تظل مشروطة بزمن الانتظار الذي يورطها في شرك القلق والتوتر. إن غياب الطروسي يعني لها الخوف من المستقبل ومن عودتها إلى مستنقع الرذيلة، وحضوره يعني لها السعادة والخلاص وضمان المستقبل والفضيلة.

يجب أن نشير هنا إلى أن ذهاب الطروسي إلى أم حسن، كان يتم في زمن الليل، والليل موانٍ للظلمة بوصفها حجاباً للأشياء، بالإضافة إلى أن الليل يمثل زمن الوحدة والاختلاء إلى عالم الذات والأعماق.

7. السجن والمبغي العام، على الرغم من اختلافهما، فهما فضاءان منغلقتان ومنفتحتان في آن واحد، ويوجدان خارج المدينة، أو بالأصح، في الهامش الاجتماعي المنبوذ والمكروه، يقول السارد: «وفي منطقة الرمل هذه يقوم



مشبوهة بالمرارة والأسى: «من هو الشيطان الذي بنى السجن بجانب المبعي» (ص: 188).

- 1- حنا مينه «الشراع والعاصفة»، دار الآداب، الطبعة السادسة 1989.
- 2- كنموذج لهذه الدراسات انظر «التاريخ في ايديولوجية الحكاية» ل: فيصل دراج في كتابه «دلالات العلاقة الروائية» مؤسسة عيبال قبرص- الطبعة الأولى 1992.
- 3- انظر مفهوم الكرنفال عند باختين في كتابه «شعرية دوستوفسكي»، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الطبعة الأولى 1985، ص: 177.
- 4- raymonde de bray genet: "metamorphoses du recit", edition du seuil; collection poetique, paris 1988, p: 179.
- 5- Fransoise Van Rossum Guyon: "Critique du roman", Edition Gallimard, p:84.
- 6- أحمد اليبوري: «دينامية النص الروائي» منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 1993، ص: 47.
- 7- ميخائيل باختين: «شعرية دوستوفسكي» ص: 216.
- 8- ميخائيل باختين: «شعرية دوستوفسكي» ص: 156.
- 9- فوكو ياما: «بداية التاريخ» مجلة «العرب والفكر العالمي»، عدد 15 - 1991/ ص: 91.
- 10- عبدالفتاح كليطو: «الأدب والغربة»، دار الطليعة، الطبعة الثانية 1983، ص: 97.
- 11- نفسه - ص: 99.
- 12- عبدالفتاح كليطو: «المقامات والسرد والأنساق الثقافية» ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال، الطبعة الأولى 1993، ص: 26.

في ختام هذه القراءة، يتبين لنا أن «الشراع والعاصفة» تتميز على- صعيد المتخيل- بتعدد الأنساق التخيلية التي تمتاح منها، ونميز داخل هذه الأنساق بين نمطين من التخيل:

- 1- المتخيل العالم: ويتضمن متخيل الفروسية ومتخيل أدب البحر الذي يرتبط بفضاء المقهى والخمارة وعادات البحارة.
- 2- المتخيل الشعبي: ويتضمن حكايات جنيات البحر، وحكاية السندباد ونموذج البطولة الشعبية.

ما نلاحظه أن استعارة الرواية لهذه السجلات التخيلية لا تصل إلى حدود المأزق والإشكال والتعقد، كما نعثر على ذلك في الروايات التجريبية الحديثة، وتفسير ذلك أن «الشراع والعاصفة» كتبت في زمن بعيد الكتابة التجريبية ما تزال في المخاض، والوعي النقدي ما يزال مشدودا إلى النمط الواقعي والإيديولوجي.

إن استحضار الرواية لهذه الأنظمة التخيلية، ساهم في تدعيم العناصر الرمزية للنص والحد من أثر الواقعي، وفي تخصيب إحياءاته وأبعاده الدلالية على مستوى التلقي.

هذا التخصيب للدلالات لا ينبثق فقط من استثمار بنيات سردية عجائبية مفارقة للواقع، بل ينبثق أيضا من إحياءات ورمزية الفضاء، الذي لا يقف عن حدود التأطير المرجعي للأحداث، بل يتميز بعناصر التوتر والمفارقة والسخرية، وتشكل هذه الآليات البلاغية في مجموعها عناصر توتر، تشوش على إيديولوجيا النص.

## دراسات جمالية:

# البطل التراجيدي في الرواية العربية

رواية - الضهد - لحيدر حيدر نموذجاً

• عبد الرحمن سليمان

لقد أعطى أرسطو للبطل التراجيدي مكانة مرموقة، فهو عادة من الملوك أو الأمراء الأثرياء، ويرجع هذا إلى الوعي الجمالي السائد في عصره، فالشخص النبيل ذو المكانة المرموقة هو الوحيد الذي يعكس في سقوطه شعوراً بالتعاطف والشفقة، أما الشخصية المبتذلة، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن تمثل البطل في المسرحية اليونانية ذات الطابع التراجيدي.

كذلك كانت شخصيات شكسبير، غير أنها كانت أغنى روحياً وأعمق في قواها النفسية. وهكذا فإن التراجيديا منذ القدم وحتى القرن التاسع عشر كانت (تتضمن الاهتمام بأناس من ذوي المراكز المرموقة) (١).

لقد كانت قيمة البطل التراجيدي ومكانته تتحدد وتناسب مع الوعي الجمالي السائد، ومع الظروف الاجتماعية والتاريخية وتطورها.

أما في القرن التاسع عشر ومع ظهور المذاهب الواقعية، حدث تغير كبير لشخصية البطل التراجيدي، لقد هوت صورته من الطبقات العليا في المجتمع التي كانت متمثلة بالسلطة إلى قاع المجتمع، فصار أكثر شعبية، وتحولت القيمة المتأتية من تسلسل الطبقات الاجتماعية في المجتمع، إلى قيمة أخلاقية في القرنين التاسع عشر والعشرين.

وإذا تعمقنا في أبعاد شخصية البطل التراجيدي وجدناه ينطوي تحت إطار القيم الجميلة فهو «جميل بالضرورة» (٢)، ومن هنا كان لا بد له من حمل لواء المثل الأعلى والدفاع عنه مهما كانت التضحية، هو في دفاعه عن قيمه ومثله يصطدم

أهدافهم الخاصة الجوهرية الذي هو إرادة الروح العالمي(6).

كذلك يرى الناقد «إدوارد بولو» أن الصفات التي تجعل الأبطال التراجيديين يختلفون كل الاختلاف عن الشخصيات التي نراها في حياتنا اليومية هي (ثبات الاتجاه، وحرارة المثالية، والمثابرة والقوة الدافعة على نحو يفوق طاقة البشر العاديين)(7).

فالشخص التراجيدي تشبهنا (لكن لها من العظمة ما لا أمل لنا في بلوغه، ولذا يكون لها من القدرة على مواجهة ملهمات تجاوز إلى حد كبير ما يقع على كاهلنا)(8). من خلال ما تقدم نستطيع أن نوجز القول بأن البطل التراجيدي شخصية تتميز بالاستقلالية مدركة لطبيعة الصراع التي تدخل فيه، فالبطل يملك مشروعاً قيماً ويهب حياته من أجل تحقيقه، وهو لا يتخاذل أو يشرط شروطاً لتحقيق مشروعه، والمعادلة عنده هي أن يبقى ويحقق أحلامه ومثله، أو يسقط جسدياً دون أن تسقط أهدافه وأحلامه. فشخصيته تحمل الكثير من البطولة (فبطل المأساة حقاً بطولي)(9).

ومن هنا كانت له القدرة على التصادم من أجل إنجاز مثله الأعلى الذي يسقط دون أن ينجزه وهو في سقوطه (يبقى زاخراً بالحياة، فاعلاً في حركتها)(10).

## بين «الجميل» و«التراجيدي»

من البدهي هنا أن يكون هناك ثمة علاقة بين مفهومي «التراجيدي» و«الجميل» ومحور هذه العلاقة أن البطل لا يكون تراجيدياً إلا إذا كان الجمال في رسيس تكوينه الاجتماعي(11)، فهو جميل بالضرورة، بمعنى أنه لو لم يكن

بالواقع الاجتماعي الذي يشكل بقيمه النقيض المباشر للقيم التي يحملها فيدخل في معركة غير متكافئة، لكن البطل لا ينهزم، ربما يسقط جسدياً، إلا أن أهدافه تبقى سامية، حتى بعد موته، وهو في سقوطه يبقى مؤمناً بحتمية انتصار مبادئه، ومن هنا كانت شخصيته حرة، مسؤولة، عارفة، تدرك صراعها وتعرف أبعادها، فهي ليست دمية بيد القدر وسقوطها يأتي من خلال نضالها في تحقيق أحلامها.

فالبطل يقع في الخطأ أو في الصراع، نظراً لوجوده ضمن ظروف تاريخية اجتماعية سلبية تعمل على سلبه قيمة ومشروعية وجوده، وهو في سقوطه يكشف لنا عن غنى روحه ونبله وقيمه من خلال دخوله في عملية الصراع.

فموت البطل وسقوطه ما هو إلا بداية جديدة للإنسان وتأكيداً على مشروعية قيمه التي يجب أن يستمر الآخرون في النضال من أجل تحقيقها، فهو محرض على الايمان بأهدافه النبيلة وقيمه الجمالية.

إن البطل التراجيدي لا خطيئة له «إلا كونه جميلاً وبطولياً، في واقع يتنذر الجمال والبطولية، واقع يصدر قيم التمايز والاستلاب والقمع»(3).

والبطل شخص متفوق بامتياز وهو (أفضل مما نحن عليه)(4)، ومن هنا كان البطل في سقوطه يذكرنا بانسانيتنا، ونستطيع أن نقبل به ممثلاً لنا(5) ذلك لأنه متفوق على ظروفه التاريخية، يتميز بالاستقلال الشخصي والغنى الروحي والجوهري بحيث يتعانق فيه الخاص بالعام، الفردي بالكلية، ومن هنا راح هيغل يؤكد أن الأبطال التراجيديين (أهم الكائنات البشرية العظيمة في التاريخ الذين تحتوي



علينا، فهو يشعُرنا بالرعب ، ولكنه مع ذلك يزيِدنا سُمُوًا» (14) ، ومن هنا راح «ستولينيِتز» يؤكِّد أن في التراجيديا «شئٌ يجعلها بصورة واضحة شأنها في ذلك شأن الجليل» (15).

وربما كانت هذه العلاقة بين الألم الإنساني التراجيدي، وبين العظمة والرَّهبة والسُّمو، هي منبع الجمال والجازبية لدى التراجيديا، التي تجمع الرعب والعنف والخوف إلى جانب الرقة والجلال. ولعل ما يؤكِّد زعمنا هذا هو ما ذهب إليه «تشيرنيسفسكي» في تأكيده على أهمية العلاقة بين «التراجيدي» و«الجليل» وذلك حين عرف «التراجيدي» بأنه «أرفع وأعَمَق نوع من أنواع السامي» (16).

ومن هنا كانت أهمية «تشيرنيسفسكي» في تأكيده على واقعية وجود «الجليل» وحقيقته، فالتراجيدي غالبا ما «يدخل في مواقف جليلة تبرز سمة الجلال فيه» (17).

إن مفهوم «الجليل» (الإنساني) يرتبط بما هو أخلاقي وجمالي، ومن هنا كان تداخله مع «التراجيدي» فالجليل هو (الظاهرة الأكثر قربا من المثل الأعلى، المجسدة في ذاتها المثل العليا على أفضل وجه) (18).

بقي أن نؤكد على نقطتين هامتين :  
- الأولى: أن مفهوم التراجيدي لا يستغرق الجليل كليا، فثمة ظواهر جليلة لا تتصل بمفهوم «التراجيدي» (19).

- الثانية: أن العلاقة بين «الجليل» و«التراجيدي» ، بالإضافة إلى ما قدمناه، تنهض من خلال عظمة الصراع الذي يواجهه البطل التراجيدي باعتباره حاملا للمثل الأعلى. لذلك كان الرعب الناتج عن تلقينا للتراجيدي مقترنا بالإحساس

«التراجيدي» جميلا لما تعاطفنا معه من خلال سقوطه الذي يولد فينا إحساسا بالأسى والشفقة، والعلاقة تنهض هنا في أن البطل التراجيدي حامل للمثل الأعلى، وهو يمثل القيم اجتماعيا بحمله لهذا المثل ودفاعه عنه، ونحن نشعر بالأسف عند سقوط البطل، لأنه بسقوطه تسقط تلك القيم التي يمثّلها فالبطل جميل في سلوكه وأفعاله وفي أهدافه، حتى أننا لانبالغ إذا قلنا إنه جميل بسقوطه، فالبطل التراجيدي هو نفسه البطل الجميل قبل أن يسقط .

### بين «الجليل» و«التراجيدي» :

إن ثمة تداخلا بين «الجليل» و«التراجيدي»، وكثير من الشخصيات الفنية مثل «هاملت» و«عطيل» تنطوي على المفهومين معاً، فهم شخصيات تراجيدية، وجليلة في الوقت نفسه، فالعلاقة جدلية بينهما، ونستطيع أن نستشف أبعاد هذه العلاقة من خلال المعاناة التي تفرضها علينا التراجيديا، فنحن نشعر بالخوف والفزع على مصير البطل التراجيدي، ويساورنا شعور بالإعجاب والإجلال والرَّهبة الموجهة لهذا البطل الذي يحمل القوة والتحدى والمغامرة إلى جانب الرقة والسُّمو الإنساني، ومن هنا كان إعجابنا به، فهو من خلال الصراع يكشف لنا عن أهم صفاته الإنسانية الجليلة، ومصير البطل التراجيدي يهمننا، ويؤثر فينا، لأننا «نقيس أنفسنا به» (12) ومن هنا كانت التراجيديا «تثير فينا عاطفة حزن تهزنا وتسمو بنا في آن واحد» (13)، والأمر نفسه يكون لدى تلقينا «للجليل»، فالاستجابة الجمالية تتمثل بشعور الخوف المقترن بالتسامي، فالموضوع «الجليل» يتسم برحابة وروعة تطغي

ونستطيع أن نوجز القول:

إن التراجيدي «في أساسه يكون «جليلا» و«التراجيدية» هي صفة للجلال وهو يسقط، بمعنى أن التراجيدي هو لحظة سقوط الجليل.

## صور «البطل التراجيدي» في رواية الفهد لحيد حيدر

تندرج رواية «الفهد» ضمن قائمة الروايات العربية التي تناولت نموذج البطل الشعبي الذي يتحول إلى رمز في ذاكرة الشعب بعد موته، وتحكي لنا الرواية عن الفترة التاريخية التي أعقبت خروج المستعمر الفرنسي من الأراضي السورية في أواسط الأربعينيات، وعن تولى الأقطاعيين ورجال الشرطة، السلطة. الذين راحوا يمارسون أقصى أشكال الاضطهاد والاستغلال على الفلاحين الفقراء بعد تحولهم إلى أجراء ومرايعين وخدم للاقطاع، يعملون ويكدحون في الأرض طوال العام، حتى إذا جاء الموسم قدموا ثلاثة أرباع المحصول إلى صاحب الأرض والورث الشرعي لها وهو (الأغا) أو الاقطاعي، أما الربع المتبقى فنصفه للمؤونة طوال العام هربا من الجوع والنصف الآخر لبدار الأرض.

وهكذا فبينما كان الثوار يقتلون وتسيح دماؤهم فوق الصخور والدروب الوعرة، كان الوارثون الأوصياء يسجلون في دوائر الدولة الأراضي والعقارات، ويقتسمون القرى في سرية تامة»(21). لقد كان المجتمع في تلك الفترة منقسما إلى طبقتين بشكل عام:

- الأولى: مثلها الفلاحون الفقراء الذين «دهم التعب وفقدان الأمل، تائهون في

ذلك العالم الأخضر القاسي، يمشون أيامهم بين الأرض، والبيت، معتقدين خطأ بأنهم يحيون كالبشر... ويسبحون بحمد الله والشيوخ، ولمزاراتهم يرفعون التتمتات السرية وروائح البخور(22) - الثانية: مثلها الاقطاع ورجال الشرطة الذين. ورثوا الوطن بأراضيهم ودوابه وشجره وبشره(23) بعد خروج المستعمر، وباسم الوطن والأمن، راحوا ينهبون الفلاحين رزقهم وتعجبهم.

هذا عن الاطار العام الذي تدور فيه أحداث الرواية.

بدأ الكاتب روايته بنشيد ملحمي يحكي فيه قصة بطله:

الأرض ضيقة كمساحة قبر  
فاخفض رأسك قليلا، ولا تشمخ  
فالموت يكمن في مخدع الطمأنينة  
في مكانك ظل  
سنديانة تمد آلاف الجذور  
ترفع آلاف الأغصان نحو الشمس.  
الذين يشيلون أبصارهم كثيرا نحو

الآفاق  
يسقطون  
وانج إن استطعت في العالم الملوث  
العالم يطلبك  
فتذكر  
والنسيان هو الموت  
الغفوة الظليلة  
هي الردى  
وغن بصمت  
للدنم والجوع والرعب  
واكتشف مجراتك الخاصة  
وبعدها اسقط كنيزك  
في أعماق أرضك البكر  
طالعا من جسد الأرض  
عابرا في نسغ الصنوبر  
مارا فوق جراح البشر

ولادتك

وتاريخ الدم

وموتك

وطن رايته ممزقة. (24)

وتشكل المعاني الأساسية في هذا النشيد محاور القصة كلها، التي تدور حول بطلها. بوعلي شاهين.

كان بوعلي شاهين. مرابعا يعمل عند الاقطاعي، يحرق الأرض ويحصدها وفي نهاية الموسم يقدم ثلاثة أرباع المحصول للأغا، ويبقي لعائلته، ولبذار الأرض الربع الباقي.

ولما جاء عام محل ولم تغل الأرض، حتى اضطر الفلاحون لأكل الشعير، وهو أكل الحمير، بعث الاقطاعي أحد أزماله إلى بيت بوعلي شاهين يطالبه بحصة الأغا من غلال السنة، مهددا إياه بسحب الأرض منه، ومضمنا عباراته الكثير من جمل الشتم والسباب، فيضربه «شاهين»، بعد ذلك يعتقل ويضرب بالأيدي وكعوب البنادق وأحذية الجند حتى يبلله الدم ومع ذلك «لم تسقط من عيني ذلك الفلاح المسكين دمعة واحدة». (25).

يهرب من السجن ويحمل بندقية قديمة خبأها من أيام الثورة التي شارك فيها ضد الفرنسيين، ويلجأ إلى الجبال والبراري الموحشة والوديان المظلمة، بعد أن يقتل اثنين من الدرك، ومن الجبال تبدأ معركته الخاصة في وجه الدرك والاقطاع.

لقد أهين فلم يقبل الاهانة، وأبت نفسه قبول الخضوع والذل للاقطاع، فهرب إلى الجبال حاملا قيمه واعتزازه، يدافع عن وجوده كإنسان في مجتمع يشيء العلاقات الانسانية.

لم يخطئ «شاهين» أبدا ولأنه قال: «لا» هبط عليه غضب الأرض وإرهاب الوطن (26) لقد كان تمرده نتيجة لتسلط

الاقطاع وممارسة أبشع أشكال الاضطهاد على الناس البسطاء، وبذلك يعلن «شاهين» حربه، على قيم المجتمع الاقطاعي.

إن ما يجعل من شخصية «بوعلي شاهين» بطلا تراجيديا عدة عوامل، تمثلت في أنه شخصية تتمتع باستقلالية وبعزة نفس، وهذه السمات تميزها عن باقي الناس ومن هنا كان تفرد، فهو لم يقبل الإهانة أبدا، ومشكلته أنه ولد قبل أوانه، وبذلك حمل قيما متمردة على العصر الذي جاء فيه، فكان يعترض زمنه وهو يخطو أولى الخطوات في مسيرة الانعتاق والتخطي (27).

ومن هنا كان اصطدامه مع قيم الواقع المشوهة، فقد وقع في صراع ومعركة غير متكافئة القوى، مثله وقيمه، أمام الاقطاع والدرك وأزلام السلطة.

ربما كان يعلم مصيره منذ البداية، وربما كان يدرك أن معركته خاسرة، إلا أن الحرية الفردية كانت هاجسه، ولأن «شاهين» يمثل البطل التراجيدي فهو يحقق شخصيته ووجوده في خوضه تلك المعركة حتى ولو خسر فيها، فهو يصير على موته كبطل فرداني.

ومن هنا كان خطأ نتيجة للظروف التاريخية والاجتماعية التي تعمل على سلبه وجوده. لقد التجأ «شاهين» إلى الجبال والبراري الموحشة، وهناك «أقام الوحش مملكته الجديدة» (28).

ولعل الطبيعة هنا، تشكل معادلا موضوعيا للقيم النقية التي حملها «شاهين» معه، هاربا من قيم الفساد والعفوية التي تمثلت بالنظام الاقطاعي. والهرب هنا يعبر عن الاغتراب وأزمة التكيف.. فكانت: «وسادته أرض رطبة وعشب، وجدرانه الاشجار والصخور، وسقفه السماء الصحو، السماء



الجبّال، تسأله زوجته: أصبح أنا صرنا غرباء يابوعلي؟(36) فيجيبها: هذا مكتوب ومقدر منذ الخليقة(37).  
لقد عرف أنه ثمة غالبا ومغلوبا على هذه الأرض، مادام الجشع والطمع والتكالب على الثروة والسلطة يحكمون الإنسان.

ومن رمز الفزع والخوف يتحول «شاهين» إلى أسطورة، تحدث عنه البسطاء والفقراء وأحبه الجياع والذين في نفوسهم برق التمرد، وخافه الملاك نهبه الأرض والمسرة»(38).  
كان الفلاحون على الحياد من قضية «بوعلي شاهين» قلوبهم معه، وفي سرهم يدعون له بالنجاة(39).

لقد تبني هذا التمرد قضيتهم ودافع عنها ببسالة، وهو الوحيد الذي أوتى جرأة لم يعهدوها من قبل، فكان «ينطلق عاصفا بتصميم قدري نحو هدفه(40).

لقد عصفت سلطة الضرورة، وفساد الواقع، وقهرية ممارساته بأناه المطلقة المتسامية، وشكلت معركة ثنائية، شكل أحد طرفيها، حلم الفرد المطلق، أما الطرف الآخر فشكلته موضوعية حركة الواقع، وانحسنت النتيجة لصالح الضرورة على حساب حرية الضمير الإنساني المعبر عن حركية الإنسان ونقائه وطهارته.

كان «شاهين» إنسانا، مسه التلوث فوثب نحو المستقبل الغامض، على صهوة من الدم، محاولا التطهر، رامحا كأعمى فوق شعرة ممسوسة، تصل بين جبل الموت الفردي وجبل المقهورين على الأرض(41).

لقد سكن البطل إلى معقله في الجبال، وهناك حاصروه بالجنود والمصفحات وما استسلم «ضرب بقسوة وألم مدافعا عن روحه التي يريد زحفا صيادون أحاطوا

وهناك في الطبيعة، لحظة التوازن والاستقرار كان يتساءل «لماذا يضرب الإنسان على رأسه؟»(30)، «لماذا يهان الإنسان في العالم»(31) ما كان يريد هذه النتيجة غير أن الاهانة كانت قاسية لا تحتمل، لو ارتضاها لفقد شيئا من إنسانيته(32).

كان «شاهين» يدرك أن الإنسان مقيد بالحتميات والضرورات، لكنه يندفع إلى فرض حريته عليها، فيتعانق في داخله الحتمي والاختياري، القدر والحرية، الجبرية والقدرة، عنقا رهيبا رائعا هو شرف الإنسان وخاصته دون سائر المخلوقات(33).

لقد امتلك «شاهين» مشروعا قيما وهدفا ساميا، تمثل في أن ينقذ الخصائص الإنسانية السامية فيه، فلم يقبل الذل والهوان، ووهب حياته ثمنا لوجوده ولتحقيق إنسانيته، فهو لا يتخاذل أو يشترط شروطا لتحقيق أهدافه، فأحلامه تملك حقا مشروعا، واختصر المعادلة بأنه إما أن يبقى ويحقق ذاته وأحلامه، وإما أن يسقط دون أن يسقط مشروعه.

فهو يرفض مماشاة الأيام والأحداث، يرفض التسوية (...). يرفض عقد صلح مع الوحش أو شريعة لا غالب ولا مغلوب، ويطالب بأن يكون كل شيء أو لاشيء أن «يكون» أو «لا يكون»(34). من هنا مثل «شاهين» نموذج البطل التراجيدي في رواية الفهد.

يتحول اسم «شاهين» بعد ذلك إلى رمز للفزع والموت(35)، بعد أن فتش عنه رجال الدرك في البيوت والقرى والوديان، وحذروا الأهالي من إيوائه.

أيقن شاهين غربته عن أهله وأرضه، وأدرك مصيره بأنه سيبقى وحيدا في

للفلاحين يأتي للأطفال بالثياب والألعاب  
واللحم الشهي والحلوى، ويقول لهم: هذا  
رزق آبائكم الذي سرقوه» (46).  
ولم يصمد الفرارية طويلاً أمام التعب  
والجوع والبرد والخوف، فبقي وحيداً،  
وصارت حكايته فيما بعد ترويهما  
«الصخور والأدغال وأغاني الشعب  
الحرية» لقد صار صديقاً للجبال  
وللوحوش، وبقيت بندقيته أو في  
الأصدقاء.

لم يستطع «شاهين» أن يسلم نفسه  
للموت، فبقى متمرداً على ظالميه، إلا أن  
القرى تعبت، وما عادت الأرض بقدرة  
على تحمل أوزاره (هذا ما قاله صديقه  
القديم).

لقد بقي «الفهد» منتقلاً من وكر لآخر  
حتى تعب، وما زال مطارداً، «وفي مطاوي  
الآفاق سرى ملعونا وممجا» (47).

وخلال انتقالاته، لمح بيتاً منعزلاً بين  
الأشجار. بهدوء حاذى الجدران فرأى  
شيخاً عجوزاً اقتعد حصيراً رثة، وراح  
ينسل أوراق التبغ قرب نار موقدة.

يسأل «شاهين»: «عندك مكان لغريب يا  
عم، يرد الشيخ: الغريب من لادين له،  
البيت بيتك».

يدخل «شاهين»، وبعد أن تدخل  
الطمأنينة إلى نفسه، يدور حوار بينه وبين  
العجوز وبدا له هذا العجوز من أهل التقى،  
واعيا وعارفا بما يجري حوله. فعندما  
يتحدث «شاهين» عن مشكلته التي يعاني  
منها، وعن موقف الفلاحين منه، يرد  
الشيخ قائلاً:

«لقد قتلوك يابني، حدث للحسين ما  
حدث، قطع رأسه يابني وظل للناس  
عاشوراء من بعده» (48)

هكذا يشبهه بالحسين، ويحكي له  
نهايته، وعندما يسأله «شاهين» عن السبب

بغابة، ييغون حيواناً ضارياً ينغص  
أحلامهم» (42).

و(سيغاتا) قريته الجميلة، استحالت  
إلى أرض مهجورة بعد الفقر والجذب  
والمطاردة والاضطهاد، والذي جاءها  
أوصياء الأرض والمسؤولون عن الوطن  
والأمن، ومع الهجرة عن الأرض والبيوت،  
صارت اسطورة «شاهين»، تنمو في  
الأماسي.

تحول أرقا يسرق النوم، طائراً  
بجناحين لا يؤثر فيهما الخفق، ولا ينالهما  
الرصاص.

أياماً وقت يسري، وإلى أي مكان، حاملاً  
العزاء والفرح الصامت نحو قلوب  
المقهورين الذين سقطت قيمة حياتهم  
ومعنى وجودهم تحت جزم الجند  
وغطرسة السلطة الحاكمة (43).

كانت قضيته ذات بعدين، بعد شخصي  
تمثل في حريته الشخصية، وبعد خارجي  
تمثل في شعبه، فلم تكن مأساته وحده بل  
كانت مأساة شعب مضطهد.

والمحور الملحمي في الرواية، كان  
محمولاً «بوتيرة الصراع القائم بين  
الشعب المستلب وعيا واقتصاداً من جانب،  
وبين الاقطاع والدرك رمزا للقمع من  
الجانب الآخر» (44).

من هنا تعانق فيه الخاص بالعام،  
الفرد بالكلية، وهذا يتفق مع تعريف  
هيجل «للشخصيات التراجيدية بأنها»  
الكائنات البشرية العظيمة في التاريخ،  
الذين تحتوي أهدافهم الخاصة،  
الجـوهري، الذي هو إرادة الروح  
المطلق» (45).

كان «شاهين» يغير على المخافر مع  
رجال من الفرارية «يضرب الدرك فينزغ  
أحشاءهم، ويأخذ خرطوشهم، ومعافطهم  
ثم يسوق أبقار الآغا من مزارعه ويعطيها

ببال إلا القليلين أن هذا الفلاح البائس المدلى على خشبة الموت قد تمرد ومات من أجل الحرية والأرض» (55).

وهكذا تنتهي أسطورة هذا البطل، نهاية تراجيدية ، لقد بقي متمردا حتى في سقوطه فلم يتنازل عن مبدئه، وبقي معلنا حربه حتى النهاية على قيم المجتمع الاقطاعي الذي سلبه وجوده الإنساني. لقد كشف لنا هذا البطل عن نبلة الإنسان، وعن جدلية الخاص والعام في أهدافه، وعن استقلاله الفردي، وعظمته الجليلة.

سقط «شاهين» وبقي في سقوطه «جميلا» ، ومن هنا لم يكن سقوطه «معنويا» إنما الذي سقط هو الجسد المزهك ، أما المبادئ التي يحملها ، والقضية التي ناضل من أجلها فلم تمت، مازالت حية في قلوب الناس، لأن حكايته تحولت إلى أسطورة حقيقية، حاضرة في ذاكرة الشعب التاريخية. «ومع الذين كتبوا بالدم تاريخهم الشخصي وتروكوا منه علامة لمن سيأتي» (56) سيذكر اسمه.

## الهوامش

- (1) ميرشنت مولوين، وليتش كليفورد ، الكوميديا والتراجيديا: ص/ 192
- (2) كليب، د. سعد الدين ، القيم الجمالية في الشعر العربي المعاصر - جاعة: مخطوط رسالة دكتوراه . 1989 ص/ 229
- (3) المرجع السابق: ص/ 240
- (4) ميرشنت مولوين، وليتش كليفورد ، الكوميديا والتراجيديا، ص 193
- (5) المرجع نفسه ص. 211.

يقول الشيخ: «في نفس كل منا سكين، تقطع الأواصر وما وصلته الأرحام، بعدها تنبيه كزورق في بحر مات جميع بشارته» (49).

بعد ذلك يجري حوار بينهما عن العدل والحرية، واللاهانة، ومن خلال أجوبة الشيخ بدالنا عاقلا رزينا وهادئا.

يسأل «شاهين»: «ولكن لماذا يضربون إنسانا حتى يسبح في الدم وهو موثوق؟» (50) ويجيبه الشيخ: «ما حدث قدر من الله، ربما كنت فدية قومك» (51).

لم يكن يعرف أنه مخطيء، وكثيرا ما حاول أن يسأله الشيخ عن ذلك ليعرف أين الخطأ، وربما كان حديثه مع الشيخ يمثل صوت العقل، أو حوار النفس مع العقل.

وخلال أحلامه المشحونة بالذعر والخوف وعدم الطمأنينة، يرى نفسه موجودا ضمن محاكمة، يضغط عليه الشيخ طالبا منه أن يعترف «ليكون العدل» وتعم الرحمة وتمحى الخطايا» (52) من بعده. وتنتهي نبوءته بصوت الشيخ قائلا: «لك في القصاص حياة فاقرب بياني، إنني أذبك من أجل منجاة العالم وسعادته» (53).

هكذا تنبأ له الشيخ بنهايته وبأنه سيموت من أجل سعادة العالم.

يمضي «شاهين» مسافرا وحيدا حتى كانت «كل ذرة من جسده تنضح بالتعب وكانت نفسه متعبة أكثر» (54).

وعبر رحلته الطويلة لم يفكر لحظة بسكين الخيانة تنفرس في ظهره من أحد الأقارب، قد انتهت قصة هذا البطل، بخيانة خاله الذي غدر به، «ومع الغروب كبلوه بالسلاسل، وطارت الأخبار ليعم الفرخ في جميع المدن. ثم اقتيد لمواجهة نهايته».

وكانت نهايته أن شنق والناس نيام بعد ، و«خلفا لما كتب على صدره، لم يخطر

(24) الرواية ص / 9.8.7

(25) الرواية ص / 26.

(26) الرواية ص / 32.

(27) الرواية ص / 32.

(28) الرواية ص / 33

(29) الرواية ص / 34

(30) الرواية ص / 34.

(31) الرواية ص / 35

(32) الرواية ص / 47

(33) معلوف ، انطوان - المدخل إلى

المأساة: ص / 71

(34) المرجع نفسه ص / 71

(35) الرواية ص / 42

(36) الرواية ص / 44

(37) الرواية ص / 44

(38) الرواية ص / 50

(39) الرواية ص / 51

(40) الرواية ص / 40

(6) لو كاتش ، جورج ، الرواية

التاريخية، ت : صالح جراد الكاظم،

دار الطليعة ، بيروت 1978، ص / 139

(7) بنتلي، إريك، الحياة في

الدرامية. ص / 42.

(8) ميرشنت مولوين، وليتش

كليفورد ، الكوميديا والتراجيديا،

ص / 215

(9) بنتلي، إريك: الحياة في الدراما.

ص / 263.

(10) كليب، د. سعد الدين، القيم

الجمالية في الشعر العربي المعاصر،

ص / 223.

(11) المرجع نفسه: ص / 229.

(12) عياد، شكري محمد، البطل في

الأدب والأساطير، دار المعرفة،

القاهرة، ط، 1959 ص / 18.

(13) جماعة من الأساتذة السوفييت،

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>



# والهلال يستدير



• شعر الدكتور حسن فتح الباب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تقول لي:

في غبش الماء تولد النجوم

لكي تضيء في قلوب الشعراء

وفي خدود الياسمين

والأمهات والطيور والشجر

في دورة الشروق والغروب

تُطلع يانع الثمر

عبير أنفاس السحر

ووردة القمر

فلنشُد في عرس الربيع

أغرودة النوارس البيضاء

ونملاً العيون بالضياء

دع الشجى

أطفئ مجامر الضجر

ولتغمر القلبين أمواجُ السرور

فأجمل الأيام ما لم يأت بعد \*

وفي غد وبعد غد

موعدنا مع الحياة والهلال يستدير

أقول: يا شمس الضحى

يانجمة تالأت على الغروب

أفدى ربيعك الندى

وطيرك الطروب

بقلبي الشجيّ

لكنني هذا المساء

مسافر غريب

يقول لك:

ما أجمل الحياة

لولايدّ تمتد في الظلام

لتسرق الأحلام

ما أطيب الأريج

لولا فحيح أفعوان

على ربي (الخليل)

وفي (مدينة الصلاة) يشعل الحريق

لولا شراك القهر والشقاء

ظلّ لذئب في المروج

أشباح قطاع الطريق

وطفل (كوسوفا) الشريد

بين دموع الأمهات

والليل والإعصار والجليد

طفل شهيد

لا تفرّعي

لن يستباح الشهداء

سيرجعون



سيرجعون أغنياتٍ للوطن  
أجنحة للعاشقين  
ورداً على ضفائر البنات  
سيرجعون  
سنابلا على حقول الكادحين  
منا هلا تروي الظماء المتعبين  
مشاعلاتهedy السُرّة الحائرين  
حبيبتي  
لا تهني.. لا تجزعي  
سيشرق الصباح بعد حين  
ونلتقى  
على حفاقيّ جدول صغير  
موعدنا مع الحياة والهلal يستدير  
ويلٌ لصنّاع الظلام  
وسارقي الأحلام  
ويل لقاطعي الطريق  
ويل لأعداء الحياة



31 مارس 99

\* من شعر ناظم حكمت.



# مَلَلَةٌ

• مختار أبو غالي



## ARCHIVE

تدقن بابي! <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وكلُّ النوافذ مشرعةً للسماء

تجيئين في زمن مستحيل

وتمتشقين سيوفَ السحابِ!

تدورين حولي..

وستون شمساً تبص ورائي من حجرة الغيب

لا النور هلَّ

ولا القلب ملَّ

ولا قمر أخضر العين طلَّ

وفيك يطول اغترابي

مُنَى القلب..

إن الذي خطفَ القلب.. يسكن فيه

فكيف يجافيه؟

يا كسرة العشق..  
ليس يساويه  
إلا الذي يحتويه  
ومن ذا الذي يستطيع قراءة ما بي؟  
سيدة القلب..  
ليس على ظهرها اليوم.. مَنْ يفنديه  
فلا مزنة ودقت ودقها  
ولا أرض أبقل إبقالها  
فماذا سيجديه؟  
حنا نيك سيدة القلب..  
ردي.. ردي..!!  
ردي على القلب..  
بعض الصواب!!!

الكويت 12-10-1998



# أورد يون أعمى في غوتنبورغ

# عازف

• محمد عفيف الحسيني / السويد

ARCHIVE إلى صبحي حريز  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

غياب

غابو في بحيرة المساء  
استدرجوا الزمن حتى لا يجفوا  
استجابو لنداء قديم، ولم يترددوا  
تركوا أسئلتهم في أكفنا  
وخواتمهم العمياء في أصابعنا  
نادينا على أثر ما لأصواتهم  
لكنهم غابوا في الصدى.  
لّفوا أوجاعهم بالانتظار  
وحفروا صورهم على برونز الأيام  
هناك بالقرب من بحيرة المساء نتذكر:  
عملة قديمة، ونشيجا من أننا الأحفاد.

\*\*\*



الموسيقيون  
نفسهم الموسيقيون عزفوا لك في الظلام  
بكمنجاتهم المسائية  
والأقواس المشدوهة  
ثم انقطعت الأوتار عندما حزنت.  
دليلان يقودان خطواتك إلى الذهب  
بلون الكمنجات، ولون مدينتهم الحزينة مثلك.  
\*\*\*

#### أرقام

كم كان عددها عندما أتيت  
المقاعد، الزهور، الآلام، أزرار سترة السجين  
الأزمنة، الكمنجات  
أصفر المساء، أزرق الشفتين في الغضب  
أمسيات «الجفجف»  
والتفافات الأمهات إلى رحيل أبنائهن؟  
كم كان عددها؟  
عندما أتيت... عندما ذهبت.



\*\*\*  
ARCHIVE

<http://Archive.mn.Sakhrit.com>

ما اسم المرأة في غيابك؟  
واسم القلق والطيور؟  
عازف أكورديون أعمى في الشرفة  
تتساقط نجوم منطفئة بالقرب من رجله،  
أن له أن يسمى غيابك جملة موسيقية ناقصة.  
\*\*\*

#### المرأة ٢

أنا رنينك في المرأة  
وكتانك في الندم  
لغتي الرمل، ولساني الأعمى.  
أنا تدابير الكمنجات في الكابة  
أصابعي الأوتار  
وندمي ذهب الأقواس.  
أنت حمامة نوح في الطوفان  
خرجت من لحيته

إلى لحيتي.

\*\*\*

جاء مثل قطار رقيق  
أصابه رجفة  
معطفه أصدقاء  
ومدينته مطرٌ ينهمر في أعماقنا.

× × ×

ذهب الغياب  
زئبق التردد  
نحاسُ الخجل  
حديد النسيان  
برونز الذكرى  
والفضة ما هي؟  
زهورٌ وكآبة.

\*\*\*

الأشواق

- يا أبي سأعيب في الزهور  
- يا بني.. إن غبت، فلا تتأخر كثيرا  
- يا أبي بارك غيابي  
- يا بني علم نفسك النسيان!  
- وهل تعلمت النسيان يا أبي؟  
- أنا النسيان يا بني  
- يا أبي متى سأعود؟  
- يا بني عندما تتذكر أمك  
- يا أبي الزهور ذابلة الآن  
- إنها الأشواق يا بني.

\*\*\*

غوتنبورغ

في تلك الزاوية  
بجانب زجاج غوتنبورغ القديمة  
اخترلت الذهب إلى التأخر  
صديقٌ برجفة مسائه، لمعة الروح، زحام الخاتم  
يا داميانا أين أقراطك؟  
والخاتم المرتجف  
والصديق برعشة اليدين  
في تلك الزاوية القديمة؟

# أربع قصائد وحوارية هكتور

ترجمة وتقديم د. أبو العيد دودو

الفلسفة وعلم النفس، وقرأ روسو وغوته واطلع على أفكار جماعة العاصفة والاندفاع، التي لم يلبث أن عبر عن أفكارها الثورية في مسرحية «الصوص»، التي حظيت بنجاح كبير لم يكن يتوقعه لها في عصر يتسم بالقسوة من جهة، والحذر والمحافظة من جهة أخرى.

بعد تخرجه عينه الأمير كارل أويغن، طبيباً عسكرياً براتب هزيل رغم اكتشافه المبكر لموهبته الأدبية وقدراته الفكرية. ولما قدمت مسرحيته المذكورة عام 1782 في مدينة مانهايم، ذهب لحضور عرضها دون إذن من ولي نعمته، فاستاء منه الأمير، وفرض عليه نوعاً من الإقامة الجبرية، ومنعه من الاتصال بـ«الخارج» ومن كتابة «المسرحيات الهازلة»، فلم يكن لشيلر إلا أن يفر منه إلى مانهايم أولاً ثم إلى شتوتغارت. وفي هذه الفترة، التي امتدت من سنة 1782 إلى 1785 كتب أشعاره، التي جمع فيها بين التشاؤم والحسية، والحب والسخرية، والحلم والواقع، وأبرز من خلالها شخصيته الخاصة من حيث أنساقها الشعرية وموضوعاتها رغم ارتباطه بالأساليب المتبعة في عصره. وفيها أيضاً استمع كارل أوغوست، أمير فايمار، إليه وهو

عاش يوهان كريستوف فريدريش شيلر (Johann Christoph friedrich Schiller 1805-1859) حياة مضطربة، تحالف عليه خلالها الفقر والمرض، ولكنه استطاع أن يتخطى صعاها، ويجتاز دروبها الوعرة ويتجه قدماً نحو النجوم، كما يقول المثل اللاتيني. ولد في مارباخ على نهر النيكر وقضى طفولته فيها وفي أماكن أخرى تنقل بينها والده بحكم وظيفته. وفي الرابعة عشرة من عمره أرغمه الأمير كارل أويغن، الذي كان أبوه في خدمته، على الالتحاق بالمدرسة العسكرية، التي تحولت فيما بعد إلى أكاديمية شتوتغارت، فكان ذلك بمثابة أول صدمة في حياته. درس الحقوق، بدل الدراسات الدينية، التي كان يميل إليها، ثم درس الطب بعد فترة وجيزة، وكان هناك، على الرغم من الصرامة العسكرية، نوع من الحرية الفردية في القراءة والدراسة، فتلقى دروساً في

ينقص طبيعته ويكملها دون أن يتخلى عن طابعه المميز، كما أعجب غوته بشيلر، فاستمد كل واحد منهما القوة إلى الآخر رغم ما كان بين طبيعتهما من اختلاف. كان ذلك يعني بالنسبة إلى شيلر ربط أفكاره بالتجربة الواقعية، وكان يعني بالنسبة لغوته تجديد الشباب وبعث الموهبة الشعرية، التي كاد يفقدها. واستغرق تعاون الشاعرين الكبيرين عشر سنوات كاملة، تعتبر أحفل السنوات بالخلق الأدبي في الحياة القصيرة التي عاشها شيلر، ولكنها لم تنته بموته عام 1805، فقد ظل حيا في نفس غوته، الذي لم يعرف رجلا أقرب إلى نفسه منه. كتب شيلر خلال السنوات الست، التي عاشها على مقربة منه، روائعه: ثلاثية «فالنشتاين»، ومسرحية «فيلهلم تل» ومسرحية «عذراء أوليانس» وغيرها من المسرحيات إضافة إلى ملاحمه الشعرية وقصائده الغنائية. وقد ألحق شيلر فيها فكرة الوطن بالأفكار المثالية عن الحق، والجمال، والسمو، والحرية، والحب، والخلود، وهذا ما عبر عنه غوته متأثرا بموته تأثرا لم يفارقه مدى الحياة:

**كان يود أن يلقي عندينا ملجأ يجد فيه السكينة بعد بحث عاصف عنها، فخطا بعيدا خطوات قوية ثابتة نحو خلود الحق والخير والجمال، وأبقى خلفه في مظهر لا جواهر له هذه التفاهة، التي تقيدنا جميعا.**

وقال عنه في أحاديثه مع إيكلمان: «إن فكرة الحرية تستغرق مؤلفات شيلر كلها، وقد اتخذت هذه الفكرة شكلا آخر كلما تقدم شيلر في ثقافته وأصبح هو نفسه شخصا آخر. في أيام شبابه كانت تعني عنده الحرية الجسدية، التي أتعبتة وانتقلت إلى شعره، أما في حياته المتأخرة

يقرأ مقاطع من مسرحيته «دون كارلوس»، عينه عام 1784 مستشارا له في قصره، ولكن شيلر فضل الالتحاق بصديقه كورنر في لايبزيغ ودريسدن، الذي وجد عنده ما كان يطمح إليه من لقاء فكري وصلة روحية إلهية، على حد تعبيره. وفي ظل إحساسه بهذه الصداقة العظيمة كتب أنشودته «إلى الفرحة»، وعبر فيها عما في المشاعر الإنسانية الصادقة من سمو ورفعة وإجلال، وهي تلك الأنشودة، التي ترجمها الموسيقار الشهير بيتهوفن إلى أنغام موسيقية بديعة في سيمفونيته التاسعة.

مارس شيلر الجراحة، والكتابة في الصحف، وتولى إدارة المسرح كما عمل في الجامعة أستاذا للتاريخ والفلسفة. وزار فايمار عام 1794، والتقى فيها بغوته، الذي كان يكبر شيلر بعشر سنوات وكانت قد جمعت به قبل ذلك لقاءات عابرة، كانت في واقع الأمر أدعى إلى تنفير أحدهما من الآخر منها إلى تقريبه، لكن الأمر كان مختلفا في هذه المرة. لقد بدأت فيها مرحلة جديدة من حياته الفكرية حين عقد أواصر الصداقة مع غوته، وزادت من تمتينها المراسلات التي جرت بينهما وأصبحت - فيما بعد - من روائع الأدب الألماني، إلى أن التحق شيلر نهائيا بفايمار عام 1799. كان كل منهما يرمي من وراء هذه الصلة المثينة والتعاون المثمر النهوض بالذوق الأدبي، وبعث الأدب الألماني بتقديم نماذج حية مميزة، تجعله في مصاف الآداب العظيمة المعاصرة له. قال غوته عن هذه الصداقة في فترة لاحقة: «كان اتجاهنا واحدا جعل علاقتنا حميمة، حتى إنه لم يكن أحدهما يستطيع أن يعيش دون الآخر».

لقد أعجب شيلر بغوته ووجد ما كان



فليحيّ المشاعر النبيلة!  
فهي تقودنا إلى النجوم،  
حيث يجلس المجهول على عرشه.

كل الكائنات تعبُ الفرحة  
من جهود الطبيعة،  
كل الأخيار، كل الأشرار،  
يقتفون أثر ورودها.  
منحتنا القيل وعناقيد العنب،  
وصديقا يُختَبَرُ في الموت.  
منحت الدود اللذة،

والملاك واقف أمام الإله.  
أتخرون، أيها الملايين؟  
أترآك تحس الخالق، أيها العالم؟  
ابحث عنه فوق خيمة النجوم!  
هو يسكن حتما فوق النجوم.

الفرحة تدعى الريشة القوية  
في الطبيعة الخالدة.  
الفرحة، الفرحة تدير الأقراص  
في ساعة العالم الكبير،  
تستخرج الزهر من البذور  
والشموس من قبة السماء،  
وتدحرج الأجواء في الأمكنة،  
التي لا يعرفها منظار الفلكي.  
فرحى، مثل شموسه التي تطير  
عبر مجرى السماء البهيج،  
سيروا، يا إخوتي، في طريقكم،  
بطلا يسعى إلى النصر.

من مرآة نار الحقيقة  
تبتسم للباحث.  
إلى ربوة الفضيلة الشاقة  
يفضي طريق الصبور.  
فوق جبل شمس الإيمان  
نرى راياتها مرفرفة،

فأصبحت تعني الحرية الفكرية». وبفضل  
هذه الصداقة بين الشعاعين العظيمين  
أنجز ما أنجز من كتب ورسوم وآثار  
كثيرة عنهما، لعل قمة الظاهر من ذلك كله  
تتمثل في التمثال، الذي يجمع بينهما في  
مدينة فايمار، والتمثالين المتقابلين في قلب  
مدينة فيينا.. وقد جلس غوته جلسة المفكر  
الرزين الهادئ بينما وقف شيلر وقفة  
المفكر الثائر، يفصل بينهما شارع عريض  
دائم الحركة.. رمزا إلى الفكر والحرية  
معا!

## إلى الفرحة

أيتها الفرحة، يا أجمل شرارة إلهية،  
يا ابنة جنة الفردوس،  
ها نحن ندلف ثملين بالنار،  
إلى معبدك، أيتها الفرحة السماوية.  
من جديد يشد سحره،  
كل ما قست عليه الدع وفرقتة،  
فيغدو الكل إخوة هناك  
حيث يحط جناحك الناعم.  
تعانقوا، أيها الملايين!  
ولتكن هذه القبلة للعالم كله!  
إخوتي - فوق خيمة النجوم  
يقيم حتما رب رحيم.

من حالفه التوفيق الكبير،  
فكان صديقا للصديق،  
ومن ظفر بامرأة فاتنة  
فليمزج فرحته بها!  
أجل - ومن له نسمة واحدة  
يعدها ملكه فوق كرة الأرض!  
ومن لم يعرف ذلك قط، فليختلس  
نفسه باكيا من هذه الرابطة.  
من يسكن الدائرة الكبيرة،

والحق مع الصديق والعدو،  
واباء الرجال أمام عروش الملك -  
يا إخوتي، بالطيبة والدم  
تمت مكاسب تيجانه،  
فسحقاً لصغار الكذب الأشرار!  
اغلقوا دائرة الشعراء المقدسة،  
واقسموا بهذه الخمرة الذهبية،  
أن تظلوا أوفياء ليمينكم،  
اقسموا عليها بقاضي النجوم!

## توزيع الأرض

من عليائه نادى زوس البشر: خذوا  
الأرض، خذوها، فلتكن لكم.  
أهديها إياكم ميراثاً وإقطاعاً خالداً -  
توزعوها بينكم بأخوة!

عندها مضى كل من له يدان يتجهز،  
وانغمروا في أعمالهم شباباً  
وشيوخاً،

فقد الفلاح يده إلى ثمار الحقل،  
وانطلق الشاب يصطاد في الغابة.

تناول التاجر ما احتوته مخازنه،  
واختار رئيس الدير خموره المعتقة،  
وغلق الملك الجسور والشوارع،  
وأعلن قائلاً: العاشر ملك لي!

بعد توزيع الأرض بوقت طويل،  
أقبل الشاعر قادماً من بعيد -  
أواه! لم يعد هناك شيء يرى،  
وصار لكل شيء مالك!

ويلاه! أهكذا الكل ينساني  
إذن، أنا مخلوقك الوفي؟  
هكذا تردد صوت شكواه،

وعبر شقوق التواييت المكسورة  
نراها واقفة في جوقة الملائكة.  
صابروا بشجاعة، أيها الملايين!  
صابروا من أجل العالم الأفضل!  
هناك فوق خيمة النجوم  
سيكون ثواب الإله العظيم.

ما من مجازاة ممكنة للآلهة،  
وجميل أن يكون الإنسان مثلاً.  
فليعلن عن نفسه الغم والعوز،  
وليفرحا مع الفرحي

ولينس الحقد وحب الثأر،

ولنغفر لعدونا اللدود،

لا ينبغي أن تعتصره دمة،

ولأن يعضه دم.

فليدمر كتاب خطايانا!

وليتصالح العالم كله!

إخوتي - فوق خيمة النجوم

يصدر الإله حكمه كما أصدرنا.

الفرحة تفور في الكؤوس،

وفي دماء العنب الذهبية،

يعب أكلة البشر الحلم،

والياسُ البسالة.

يا إخوتي، طيروا عن مقاعدكم،

حين تدور الكأس الممتلئة،

دعوا الزبد يصاعد نحو السماء:

هذه الكأس للروح الخيّر،

الذي تثني عليه دوامة النجوم،

وتمجده أنشودة الملوك،

هذه الكأس للروح الخيّر

هناك فوق خيمة النجوم!

فلتكن الشجاعة وقت الآلام الشديدة،  
والنجدة، حيث تبكي البراءة،  
وليكن الخلود لليمين الصادقة،

وارتمى أمام عرش إلهه.

رد الإله: لا تنازعني إن كنت

قد لازمت أرض أحلامك!

أين كنت حين وزعت الأرض؟

قال الشاعر: كنت في رحابك.

كانت عيني عالقة بمحيك،

وأذني تنعم بتناسق سمائك -

اغفر للروح التي أضاعت

الديوي جراء سحر نورك!

قال زوس: ما العمل؟ قد وهبت

الأرض،

ولم يعد بيدي الخريف ولا الصيد

والسوق.

إن أردت العيش معي في سمائي -

متى ما جئت ستكون مفتوحة لك

دوما.

شوق

أواه، في عمق هذا الوادي،

الذي يعلوه الضباب،

قد أستطيع إيجاد مخرج لي،

أواه، لكم أكون عندئذ سعيداً!

هناك أرى تلالاً جميلة،

يا فعة أبداً، مخضرة أبداً!

لو كانت لي أجنحة،

لمضيت إلى تلك التلال قدماً.

أسمع توافقات عذبة،

نغمات هدوء سماوي،

وأحس ريحاً رخاء تحمل إلي

نفحات البلسم.

أرى الثمار الذهبية تلتهم

مسلمة بين الأوراق القاتمة،

والأزهار التي تفتح هناك،

لن تكون سلبية الشتاء.

آه، لكم هو جميل المقام

هناك في شعاع الشمس الدائم،

والهواء فوق تلك الروابي -

لكم سيكون منعشاً!

لكن زمجرة الوادي الهادر

تمنعني من ذلك،

فأواجه مرتفعة

حتى إنها لتروع روحي.

أرى ثمة قارباً يهتز،

لكن، آه، ها هو راكبه يسقط

داخله دون ترنح من

فرط نشاط أشرعه.

تزود إيماناً وجراً،

فالآلهة لا تمنحك رهاناً.

معجزة فقط تستطيع حملك

إلى البلاد العجيبة الساحرة.

## كرامة النساء

كرموا النساء! فهن يصفرن وينسجن

الورود السماوية في الحياة الدنيا،

يصفرن رباط الحب الهانئ،

ويغذين عبر جمال قناع العفة حذراً

نار المشاعر الجميلة بيد مقدسة.

بدءاً من حواجز الواقع دوماً

تطوف قوة الرجل الهمجية،

ودوما تخوض أفكاره في

بحر الشهوات الهائج،

نهما يمد يده بعيدا،

لا يرتوي له قلب أبدا،

ولا يهدأ بحثا عن صورة

حلمه في النجوم البعيدة.

لكن النساء يومئن بالنظرات

القاتنة إلى النافر مهددات

ويعدن به إلى معلم الحاضر.

في كوخ الأم المتواضع.

بقين وفقا لعادة خجول

هن الوفيات للطبيعة العفيفة.

عدائي هو طموح الرجل،

بقوة ساحقة

يمضي المتوحش عبر الحياة،

دونما راحة ولا توقف.

ما يخلقه، يحطمه ثانية،

لا يهدأ نزاع أمانيه أبدا،

أبدا كرأس شعبان الهدير

يسقط ويتجدد.

لكن النساء، راضيات،

يكسرن زهرة اللحظة،

ويغذيها في عناية بنشاط محب،

أكثر حرية منه في أعمالهن المقيدة،

وأغنى منه في نطاق المعرفة

وفي دائرة الشعر اللانهائية.

صارما ومتكبرا، مكتفيا بنفسه

يعرف برودة صدر الرجل،

يلتصق بقلب عطوف في لطف،

ليس هو لذة الحب الإلهي،

لا يعرف تبادل الأرواح،

ولا يذوب في دموع العين،

حتى صراعات الحياة تأخذ

بعنف منه ذهنه الصلب.

لكن، كما تهز رياح الغرب جُنك

إلهها فيرتجف سريعا سريعا،

كذلك تهتز روح المرأة الحنون.

يخفق فيها القلب المحب بلطف حين

تخيفه صورة العذاب، وتشرق

العينان ملتفعتين بندى سماوي.

في مناطق حكم الرجال

يسود حق القوة العنيد،

يبرهن الرجل السيء على ذلك

بسيفه،

فيصبح الخصم له عبدا.

غاضبة تتصارع المطامع فيه

بوحشية وغلظة،

ويتحكم فيه صوت ربة الشقاق

إريس

هناك حيث تفر ربة الجمال خاريس.

لكن النساء برجاء مقنع رفيق،

يحملن ضلجان التقاليد،

ويطفئن الشقاق، فيرتد منطفيء

الوهج،

ويعلمن القوى العدائية المتحايدة،

أن تلتزم المظهر المناسب اللطيف

ويوحدن ما ينفر بعضه من بعض

دوما.

## وداع هكتور

أندروماخه

أعني ينصرف هكتور إلى الأبد،

إلى هناك حيث يدا آخيل المنعتان

بقضاة تقدمان القربان لبتروكل؟

من سيعلم صغيرك مستقبلا

رمي الروح وعبادة الآلهة،



ستمضي إلى حيث لن يكون نهار  
بعد

وعبر البراري يبكي نهر الجحيم،  
ويموت حبك في نهر النسيان.

هكتور  
سأغرق كل أشواقي، كل أفكاري  
في نهر النسيان بالجحيم،  
لكني لن أغرق حبي الفوار.  
اصغي إلي! ها هو المتنمر يزأر خارج  
الأسوار،  
قلديني السيف، ودعي عنك البكاء!  
حب هكتور لن يموت في نهر  
النسيان!

إذا ما ابتلعك ظلام العالم السفلي؟

هكتور  
كفكفي دموعك، يا امرأتي الغالية؟  
ينفضني شوق ناري إلى المعركة،  
فهاذان الزندان سيحميان  
بيرغاموس.  
مدافعا عن بيت الآلهة المقدس.  
سأسقط، وأنزل منقدا الوطن  
إلى أعماق نهر الجحيم.

أندروماخه  
لن أسمع بعد صليل أسلحتك،  
وسينزل سيفك هادئا في البهو،  
وتفنى سلالة أبطال بريامس.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

## • محمد أبو معتوق

في العيادة البيضاء.. اقتربتُ من الطبيب، وأمسكتُ إصبعه ووضعتُه على موقع من رأسي، وقلتُ بلغة شديدة الفصاحة والاضطراب:

× هنا تقريبا.. وربما تماما.. وفي هذا الموقع من رأسي.. الذي يقع في منتصف الخط الممتد بين العين والأذن، في هذا الموقع أحس كأن أحدا يُمسك مسدسا ويصوب فوهته إلى هذه الدائرة المسماة (الصدغ) ثم يُطلق بانتظام وبأوقات متوالية طلقات.. تخترق هذا الموقع اللعين... وتخرج من الطرف الآخر من الرأس إلى جهة لا أراها، ولا أستطيع تحديد أهدافها ومعناها والذي يثير عصبي ويعرقي.. هي الدقة والتناوب في مسار الطلقة وموعدها. والدقة والتناوب صفتان لا تخصان رجلا مثلي.. ورغبة مني في تمتين موقعي، أتابع القبض على كف الطبيب وأقول له..:

× هل بوسعك أن تذكر لي اسم الجهة التي تطلق على رأسي النار.. حتى أرسم خطة للفرار؟

وحين أرفع رأسي إلى الطبيب... أنتبه إلى أنه ليس طبيبا.. وإنما طبيبة شابة، فأعذر عن هذا الخلط غير المتعمد، مؤكدا بأن الطلقات هي السبب.. وهي تفرق بين المرء وأخيه وصاحبته وبنيه.. وتزداد رغبتني بالإمساك بيد الطبيبة الشابة.. بغرض متابعة التوضيح..

فعندما تكون الطبيبة جميلة وشابة، فلا مانع من الاسترسال في وصف الحالة، لنعطي للعمل فرصته، وندفع الظواهر إلى نهايتها التي تليق بالتماسيح.

وتحاول الطبيبة الشابة أن تسحب يدها من يد المريض، لكنه يتشبث

باليد الناعمة، كما يفعل الغريق. كأنها اليد تُعينه على اقتراف شجاعة لا يقدر عليها..  
لذلك يتابع الكلام الطويل..

وعندما تخرج الطلقة من الطرف الآخر دون أن يكون للطرف الآخر ذنب، أرفع اصبعي وأتحسس الموضع المصاب، لأمنع الدم من التدفق والانتشار، غير أن الذي يحصل شيء يشبه المستحيل، تصوري، طلقة، وشعور جلي بحصول انفجار، ومحاولة لتخمين أشكال الشظايا، وجنات تطايرها، ثم.. وبعد ذلك كله، ترجع الإصبع جافة، وليس على حوافها وخطوط بصماتها أية لمحة دم.. حتى ولا بعض قطرة..

فأى التباس، وأية مقادير.

.. هل توجد في الهواء، بين طيات الوجود، رصاصة حرة، تخترق رؤوس الناس والأجناس لتربطهم بخيط واحد وتقفل جهالتهم ومصائرهم وتوحدهم مثل حبات المسبحة، حتى يتحركوا جميعا في دائرة الصداق العظيم،.. إن كانت هذه الرصاصة موجودة فلا بد وأنها ضلت مسارها، وغادرت خيطها، وصنعت مدارا ضئيلا لها.. حدوده رأسي.. ومسافته الخيط الذي يربطني بالمصير.

ثم يرفع المريض يد الطبيبة ويفرد اصبعها ويضعه فوق موضع الإصابة للمرة السابعة.

والطبيبة مستسلمة وواجمة، وتزداد شبابا واضطرابا..

.... .. عندما قُتل أبي،

أخبرتني أمي ثلاث روايات متناقضة..:

- في الرواية الأولى أخبرتني بأن أبي، أصيب بطلقة في رأسه عندما كان في الحرب، ثم بكت على مصيره بدموع داوية، وتذكرت خصاله النبيلة، ولحظاته الحميمة، واستطردت في الحديث عن الزمن الذي أوقعها بين ذراعيه.

- في المرة الثانية، وكانت تعيش وحدة جارحة وأحزانا عريقة، أخبرتني: بأن والذي كان في المعارضة، وأنه حاول الهرب من السجن، وقد أصيب بطلقة في رأسه عندما عبر السياج.. ثم حدثتني عن تهوره وقلة صبره، وبأنها تدفع الثمن.. وبأن التجاعيد التي أصابت وجهها أكثر قسوة من الحكومات والمؤسسات والأزواج الهاربين.

- في مرة ثالثة، وكانت في حالة من الهياج والغضب الشديد، أخبرتني: أن والذي قتل بسبب العاهرات، وأن معركة حصلت في ملهى الطاحونة الحمراء، بسبب إحدى الراقصات، وأنه أصيب بطلقة في رأسه عندما... ..، ثم تأمل المريض الطبيبة وقال:

× فهل تريد أن أترك يدك وأتوقف عن الحديث..

قالت الطبيبة الشابة:

× من أجل العلم والمعرفة يجب أن نفعل المستحيلات. لذلك تستطيع أن تبقي يدي في يدك وتتابع الكلام... ولكن حاول أن لا تضغط كثيرا حتى لا أقع من الألم واللعنات.

لذلك تابع المريض القبض على يد الطبيبة ليستعين بها على الذكريات.. ثم قال:

× عندما حصلت المعركة في الملهى، وكان والدي مولعا بالهرب من أمي والذهاب

إلى الطاحونة الحمراء لمقابلة الراقصة اعتدال، والراقصة على جانب كبير من الليونة والمعجبين، وقد حاول أحد رواد الملهى من تجار الأغنام البارزين، أن يصعد إلى خشبة المسرح ويحتضن الراقصة اعتدال وهي في حالة الدوران العظيم، وعندما حصل الاحتضان دارت بأبي الأرض، وصعد خشبة المسرح حاول أن يفرق بين الجسدين المحتدمين... ثم وبصورة لا تطالها الأفهام والظنون اخترقت رأس والدي رصاصة، دون أن يكون لأمي دور أو مشيئة، وتهاوى على خشبة المسرح كما يتهاوى الممثلون المأساويون في المشهد الأخير.

.... أذكر أنني دُعيت لإلقاء النظرة الأخيرة على جثمانه قبل أن يتم إعداده للتراب... .. ولحت الثقب الأسود في رأسه دون أن أعرف بأن للثقب الأسود في رأسه نظيرا في الفضاء، والثقب الأسود ملاذ للكواكب الضالة والراقصات والمعجبين المتيمين، وليس على تخومه ونجومه مواضع للأمهات العاتبات ولا للأبناء المستغربين.

كلما تذكر أُمي روايتها الثالثة، تنفعل كثيرا، وتبدأ بشتم الرجال ولحظات الألفة والحنين، وتبدأ بوصف موضع الطلقة باهتمام وكأنه قصاص من الإله الرحيم. فهل تعتقدين أيتها الطبيبة المحترمة، بأن الرصاصة التي غادرت رأس أبي ما زالت حرة، وهي تدور وتدور لتستهدف رأسي، وتخترقه، لتصنع ثقبا أسود جديدا، يقوض مشيئتي وينصف والدتي من والدي ومن أبنائها الذاهلين...؟

قالت الطبيبة بانفعال: **ARCHIVE**  
× لا أعتقد بوجود مثل هذه الرصاصة.

ثم.. سحبت يدها بقوة من يد المريض، ورفعت سبابتها ووضعتها على صدغيها وضغطت ثم زفرت.. وتحركت إلى النافذة المفتوحة وأغلقتها لتمنع الرصاص من العبور واختراق الزجاج والهواء الساكن.. ثم رجعت إلى الكرسي خلف الطاولة وتهاوت عليه، وحين تأملت سبابتيها خيل إليها بأنهما مصبوغتان بنثار شفيف من الدم، لا يرى ولا يغيب. وكان كفها الذي تركه الرجل، إلى جوارها غارقا بالعزلة والبرد... وحين رفعت الطبيبة رأسها.. لم يكن في العيادة أي مريض..



# النساء - شجرة

## ● فيصل خرتش

لا أدري كيف انفتح الحلم، فإذا أنا واقف في أرض واسعة، محروسة من جهاتها الأربع بسور غير منيع.. كانت أرضي داكنة بنية اللون، وكنت قد فتحت ذراعي على طولهما، أستمتع برؤية المدى المتماوج بالألوان المغطاة بالدخان، وأشم رائحة الصباح الملفوفة بأصابع الهواء.

خرجت الجذور من الأرض، ثم التحمت بي، وراحت تشدني حتى غاصت قدمي العاريتان في جوفها.. وبقيت وحيدا وجافا، لا أدري كم مضى علي من زمن، جاءت غيمة ووقفت على رأسي، استجديتها فرقصت لي.. حاولت الإمساك بها، لكنها هربت بعيدا وتركنتني في شوق إليها.. جاءت واحدة أخرى فغطتني بالندى.. ومع الأيام القادمة صار يخرج مني كل ساعة غصن حتى تشابكت مع بعضي، وغدوت فرحة المكان، وها هي العصافير تسكنني وتملأ المكان بحنينها الطاغى وثرثرتها التي لا تنتهي، وقد بنت الطيور أعشاشها تحت أوراقتي، ومن النوافذ تغزل فضة القمر.

في منتصف الربيع الذي مضى، خرجت من

أغصاني براعم مزهرة بلون النار، وخلال أيام، امتلأ  
كل جسدي بزهور ملونة بألوان قوس قزح، ومع  
قدوم الصيف، التمت هذه الأزهار على نفسها  
وتكورت، ثم تطاولت، ونمت، إلى أن تفجرت عن  
نساء صغيرات.. كبرت قاماتهن، ومع اشتداد  
الحرارة في أواخر الصيف نضجن جميعاً، ورحن  
يتسترن بأوراق الأغصان، ويتناقلن أسرار  
بعضهن.. كان بينهن السمرء والبيضاء والخلاسية  
والشقراء والزنجية، كل واحدة لها خصائص تختلف  
عن الأخرى، بالشكل واللون والطعم والرائحة..  
وعند المساء كن يجتمعن حولي ويسامرني،  
بعضهن يغنين لي، وأخريات يرقصن، منهن من  
يعزفن لي ألحان الخلود، أو تغني واحدة بصوت  
سعاد محمد، أغنية يا جارة الوادي، أو بصوت نجاة  
«أيطن»، أخرى يشدد بها الحنين، فترقص أبدع مما  
رقصت سامية جمال، أو نجوى فؤاد، كانت سهرات  
الليل التي تنقضي حولي وكأنها منتزعة من أوراق  
بغداد في قمة ازدهارها.

ما الذي ينقصني؟ لا شيء، فها هي الحياة  
بضجيجها وألوانها وجمالها تغمرني من قمة رأسي  
إلى ساقي..

مرة هبت الريح، فاهتررت خوفاً، ولم أستطع أن  
أمسك المرأة التي سقطت، لكنها أخرى وأخرى، ثم  
جاء رجل وهز جذع الشجرة وأخذوا معهم كثيراً من  
النساء.. بدأت أوراقني تصفر حزناً وأصبحت  
أغصاني متكسرة، جذعي صار نخراً، ولم يبق إلا  
بعض النساء اللواتي، لا يعرفن شيئاً من أسرار  
الحياة، لا يجدن الغناء ولا الرقص، ولا أي شيء  
آخر.

جاءتني الريح فعوت في أذني، لم تترك لي أوراقاً،  
وأغصاني أصبحت جرداء، حاولت مرات أن أنتزع  
نفسي من الأرض، لكنني لم أستطع، غطيت نفسي  
بأحزاني، ونمت طويلاً، إلى أن سمعت صوت  
ضربات موجعة في أسفل ساقي، ها هو إذا الحطاب  
ينهي فرحي، لم أحزن كثيراً، فقط تهاويت على  
الأرض دون إحساس بالألم.

# موسم



• فريد ملا / باريس

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

خلف بيت بروكا، كنت وأصدقائي تلعب الكُلل، لأن في نهاية كل لعبة رابع وخاسر، تُختتم اللعبة بمشادة لسانية، أو تلاطم بالأيدي، أو قذف بالحجارة، وما أكثرها في حيننا، إذ لا يوجد تراب، بل حجارة، وبقايا روث دواب، متفتت يصير رذاذاً وقت هبوب الريح.

لأطفال حيننا، الجامع لأعراق وطوائف، ابتكارات في اللغة ككل أبناء البشر. بعد مشادة، أو خصام، تكون قطيعة، وقطيعتنا تبدأ بوضع كمية من اللعاب على الإصبع الصغيرة، المتطرفة، ثم قذفها في الهواء بحركة جدية، أمرّة، نضيف «قاطعو» حين تبدأ «القاطعو» تبدأ لغة جديدة للتعامل، فنحن مجبرون للعب مع بعضنا، نكون حاضرين وغائبين، نتكلم مع بعضنا في الحاضر بلغة الغائب. نوجه الكلام إلى خصمنا بقول: «قل له»، «قل له، هل يريد اللعب معي» أو «قل له هل يريد الذهاب إلى الجفجف للسباحة»، فيرد الخصم! «قل له، نعم» أو «قل له، لا أريد»، ولا تتم المصالحة إلا بعد عقد سبائتي الخصمين يعقبها كلمة «صالحو» وتعود المياه إلى مجاريها.

ما من لعبة كِلل، إلا ولي نصيب من الريح، أو الريح كله، أي لي خصم أو خصوم.

كلام محمد الرانجي، المتمدد على الأرض، ساندًا كتفيه إلى الحائط، لأن

الموسم كسابقه، يباب، فالمحل الذي عمّ بالجزيرة يحزن حتى الجراد، كلامه إلى الخالة بيروزة، أثار في أشياء غريبة، أنا ابن الخامسة أحسست بشيء من النشوة، أو الفرح أو أن النصر، بخدر خفيف يجتاحني، حين قال لها: «امرأة عمي ما لوجنتك اليمنى، احمرت كتفاحة أهى عضه عمي أو صمان مازالت طازجة؟ هل يعرض عمي في الصباح أيضاً؟».

قهقهت الخالة بيروزة، اختنقت في ضحكتها، تلونت الوجنة اليسرى أيضاً اجتاحتها الحياء، بلونه الوردى، قالت له: «أنت الإبل يس بذاته، لأقبر موتك، أضحككتني وأنا مهمومة».

لا موسم، يعني أن يتمدد الرجال، الأرض العارية. الراجنية الذين يعملون في العتالة، والنبالة يعملون في العطارة، بائعون متجولون في القرى المترامية في كل الأطراف. لا توقفهم الحدود العراقية بوعورة طرقاتها لا اجتيازها، يقاوضون الأهالي، ويرجعون بعد أسابيع بسلع أخرى ليبدلوها هنا، أو يرسلوها إلى حلب لبيعها. تملأ الغرفة الوحيدة لكل عائلة، صور الإمام علي، بوجهه المشرق، وسيفه المسلول، وعبرة «لا فتى إلا علي»، وصور فاطمة الزهراء، جوكوندا حيناً.

والأكراد الذين ينتظرون السماء، السنة كلها بفارغ الصبر، كي تدب بركة الله في الأرض، يلعبون «الفار والقروش»، لعبتنا بإضافة القروش التي لا نملكها نحن، أو تدور مشادة بالعصي، والفؤوس تكسر رؤوس، تشوه وجوه، ليأتي رجال الشرطة فيما بعد لتوقيفهم ليلاً، أو ليلتين، أخطأ رجال الشرطة مرة أن حضروا في حرارة المعركة فرمى حسني بن رمي، ثلاثة منهم أرضاً.. وقتل راجني نبلياً مرة من أجل خمسة قروش.

صور عبد الناصر، بوجهه الباسم، وقامته الفارحة، تملأ بيوت الجميع دون استثناء، في الموسم الثالث بدأ الناس يتهايمسون فيما بينهم، أن عبد الناصر أمحل البلد، وسرت إشاعة أن عبطة شريفكي عرضت صورته إلى السماء وهي تمطر، فحبست السماء ماءها، فرمت الصورة بإطارها وزجاجها في الطين.

وتناقل الناس خبر ذبح رجال الحكومة للماشية في القرى، الناصريون كانوا يبررون الموقف بأن الحكومة تدبح فقط الماعز، لأنها تضر بالمرزوعات والأشجار، إلى أن جمع رجال الحكومة كل بغال الحي، بأمر من المحافظ وقادوا البغال إلى شرقي العزيزية، فيما بعد المقبرة، حيث الخندق الذي حفره الأهالي أنفسهم بأمر الحكومة وتشجيعها خوفاً من هجوم عسكري إسرائيلي على مدينة الحسكة، كما شاركنا في حفر الخندق، نحن أطفال العزيزية، هرعنا فرحين وراء رجال الحكومة والبغال لمشاهدة تنفيذ الحكم بالأسلحة الحية. لا كأسلحتنا في لعبة عسكر وحرامية، أو تقليد أفلام الكابوبي. طلقة واحدة في رأس البغلة، وترتمي في الخندق، ويعلو نسيج، بكاء مر من الرجال قبل النساء.. بروكا، رمي شيخموسكو، أبو غلام، محمد علي، علي نيهان، ويدب الهلع فينا، والحزن، ونبكي كما كل مرة في نهاية الأفلام الهندية، نرجع مساءً إلى بيوتنا دون لعب، غبار مشوب بدخان يلفح وجه الأفق، لا صوت لمذيع يُسمع، لا إيقاعاً نبلياً يُقرع، لا جملاً راجنيا يغرد، تلفحن المرارة، ونمنا، السنوات التي أكلنا فيها للمرة الأولى، الزيت النباتي، وطحين البطاطا، والذرة، ولن نعود لمذاق من السمن البلدي إلى الأبد.

مكنت الكلة بين أصابعي، قست المسافة بين يدي، والكلة المصوبة إليها بالنظر، حين



أفعل هذا باتزان، ترتفع حرارتي قليلا، ولا تخيب الإصابة، كنت مقرصا، رميتها في الهواء، أصبت عين إسماعيل بن الخالة بيروزة، صديقي الحميم، الذي سيموت بعد سنتين، أبكيه كثيرا، ويبقى فاصلة حزن في طفولتي، دار في الهواء نصف دورة ثم هوى على الأرض ببطنه المتورمة، الممتلئة ماء، كان قد أصيب بالاستسقاء منذ أكثر من سنة، انتفاخ بطنه تناسب عكسا مع هزالة جسمه، يأتي بإبرة، ويثقب بطنه، حين تضغط على تنفسه فيندلق الماء خارجا، يغسل الأرض، تصغر بطنه حيناً، يمسحها، ويعيد اللعب معنا، هوى هو على الأرض، صارخا، آخ، واقتعدت الأرض دون حراك، سهم من حديد صديء، كان قد علّق في عمود من عواميد سقف دار بروكا، بضربة من قوس عزو بن حنو. أرخى العمود السهم، ليهوى على رأسي، وأنا أسدد، ليدخل فروة رأسي بين الفصين العلويين، مسافة إصبعين، حاول الأولاد خلعه فما فلقوا، ولم يأبه أحد بإسماعيل، وعيني لا تفارقه، تناوب الأولاد لخلعه، لا حراك في السهم، أخذ مكانه، واستراح، هرع «محمد وكي» بن زيني إلى أمي التي كانت على سجادة صلاتها، تصلي وتبكي، تقرأ القرآن طيلة النهار بصوت حنون، حزين، وتبكي كنت أسألها حين أفرغ من اللعب أو عندما أكون جائعا، فنقول لي: «إنها تبكي طلحة، والزبير، أو أهلها الذين يبعدون عنا مسافة خمسة وستين كيلومترا». هرعت مذعورة بثيابها النظيفة، ووجهها المشرق، كساه الذعر، وفقدان البصيرة.

ليست المرة الأولى، أن أراها هكذا، المرة الأولى، غرقت في الجفجف تحت الجسر الذي بناه الفرنسيون، أخذتني المياه، ثم لفتني، وأنا لا أعرف السباحة، لتسحبني إلى الأعماق، أحكمت يدي اليسرى على فمي، اليمنى أطبقتها عليها لتسد المنخرين. تذكرت بهدوء، وراحة والدتي، وأخواتي، تذكرت الأوقات السعيدة من ألعاب لعبتها مع الأصدقاء، كنت مدركا تماما أنني أمضي إلى حتفي، كم كانت اللحظة رخيمة، عذبة، وأنا أهوى إلى حتفي، دون وزن، ولا ألم، دخلني خدر، كما حصل لي منذ لحظة من الكلام الموجه إلى الخالة بيروزة، دفعنتي المياه مرتين إلى السطح، رأيت جموعا على الجسر، وضفتي النهر، المرة الثالثة، وجدتني أمشي على الحافة بين الماء، ممسكا من كتفي، يقودني إلى البر محمد بن عدلة يتيم الوالد، ومهجور الوالدة، الذي رمى بنفسه إلى الماء بثيابه، لينقذني.

عند خزان المياه، «الهاووز» قبل المساء بقليل، هرعت أمي لملاقاتي التي تركت خبزها في التنور عند سماع الخبر، يقودها الحس إلى الجهات يختلط الخوف بالحشمة، والحياء، تحتضنتني، تمرر يديها على رأسي، ووجهي تسألني: «عبدو، يا بو، هل أنت حي؟ ألم تمت بعد يا بني؟»، فأشبه بالبكاء.

المرة هذه، ابتعد الأطفال، ابتسمت، قلت لها: «لا تفزعي، انزعي هذا السهم من رأسي، وكفى». حاولت جاهدة، فلم تغلح، ففعلت كما يفعل الناس بالمسامير لخلعها من الأخشاب، أنت حركيه في كل الجهات، صوت ارتطام السهم بالخلايا، كان يولد رزقة تصل إلى أذني، حامضة، كنت أحس طعم الصوت، ثم سحبته، فهربت من بين يديها، نثرت بعض التراب على رأسي منعاً لانبثاق الدم، والتثاماً للجرح، التحق بي الأولاد إلى المزيلة خلف دارنا كي نتباطح حتى المساء.

قبل النوم، وصلني صوت المغني العراقي، وهو يعقب لنفسه بعد كل موال، عفرم كاوس آغا، صافيا رخيما.

# أسماك الخليج العربي

## في كتب اللغة والأدب

بقلم: خالد سالم محمد

تزرخ مياه الخليج العربي بأنواع كثيرة من مختلف الأسماك التي تمتاز بمذاقها الجيد، وتحظى بإقبال كبير من السكان. وهناك حوالي ٢٠ نوعاً من الأسماك المتنوعة في الحياة الإقليمية الكويتية لوحدها، أما ما أحصي من أنواع الأسماك على طول سواحل الخليج العربي فقد وصل إلى ٤٢٤ نوعاً. ويعود السبب في كثرة هذه الأنواع إلى ضحالة عمق المياه في أغلب مناطق الخليج العربي، وإلى اختراق الضوء تحت مستوى سطح مياهه، لذا فإن غالبية الأسماك العظمية تعيش في القاع (١).

أسماك الخليج العربي معروفة لدى العرب منذ بداية القرن الأول الهجري، وقد وردت في كتب اللغة والأدب، ومن هذه الأنواع سمك «الصبور» ويسمونه «اسبور» وكانوا يحضرونه بنفس الطريقة التي نحضره بها اليوم، وهي شيء بعد حشوه بالبصل والثوم والبهارات. ويوجد نص يعود إلى عام ١٧ للهجرة

وأسماك المياه الإقليمية لدولة الكويت لها أماكن صيد ثابتة ومعروفة منذ القدم بالقرب من الشواطئ وحول الصخور المرجانية للجزر والمناطق الطينية.

وما زال عشاق صيد الأسماك متمسكين بهذه المهنة فهي الوحيدة الباقية من مهن الآباء والأجداد. هذا وكانت بعض الأنواع من

يتحدث عن هذا- سنأتي على ذكره ..

## صفة الصَّبُور

الصَّبُور من أسماك الخليج العربي المعروفة كما ذكرنا، شكله مستطيل مضغوط من الجانبين، ظهره داكن وجانب البطن فضيا اللون، يحتوي على قشور كثيرة سهلة الانتزاع، كما أنه كثير الشوك عند الظهر وقرب الرأس، لحمه ناعم لذيذ خاصة عند منطقة البطن.

يصل طول الواحدة إلى أكثر من 40 سم، ويتواجد بكثرة في منطقة «خور عبد الله» شمال الكويت، وقرب جزيرة مسكان، وجنوب جزيرة فيلكا، يصل عمره حتى 6 سنوات، وهو من أسماك المنطقة السطحية، والصغير منه يسمى «فالو».

ويختلف سمك الصَّبُور عن غيره من الأسماك في طريقة البيع حيث يباع «بالكود» (2) ويحتوي «الكود» على خمس صبورات، والصَّبُور اسم جمع لا واحد له من لفظه كما هو الحال في كثير من الأسماك.

## طريقة صيده

يتكاثر سمك الصَّبُور في موسمين من السنة، الموسم الأول: في الربيع حيث يبدأ صيده مع بداية شهر مارس حتى نهاية شهر إبريل، والموسم الثاني في الصيف في منتصف شهر يونيو حتى بداية شهر سبتمبر.

يصطاد الصَّبُور بعدة طرق وأدوات أهمها:

١- اللَّيْخ: والجمع أَلْيَاخ «وهي مجموعة من الشباك تربط بعضها ببعض ويصل طولها ما بين 100 - 150 مترا، وعرضها ما

بين 3 - 4 أمتار، ويطلق عليها اسم «عيرة» أيضا. تنزل إلى البحر بواسطة المراكب المتوسطة والصغيرة حسب الموسم بوضع أفقي.

ومن الأسماك التي تصطاد بواسطة «اللَّيْخ» إضافة إلى الصَّبُور: سمك «الزبيدي»، الخباط، الخفوف، والحلوا، ومفردها حلوية وهي سمكة رمادية اللون تشبه سمك الزبيدي في شكلها ولكن ليست في جودتها.

2- الطاروف: شبك مستطيلة يتراوح طولها ما بين 30 - 70 باعا وعرضها حوالي باع في طرف حبالها السفلي أثقال من الرصاص أو الحجارة كي تساعد على ملامسة قاع البحر. أما الطرف العلوي فيربط به قطع من الأخشاب غالبا ما تكون من «كرب» النخيل لكي تطفو وتكون علامة يستدل بها على الشباك، وتُنصَب في المياه القريبة من الشاطئ، ويقوم اثنان بسحبها إلى الساحل في حال امتلائها بالسمك مستخدمين أحيانا قاربا صغيرا حيث ينزل الشخص الأول داخل البحر ممسكا بطرف الشباك على شكل نصف دائرة ويسحبه إلى اليابسة.

3- الشرخ: شبك مربع يثبت في البحر قرب الشاطئ على شكل «حوطة» ويشد بحبال على هيئة طناب الخيمة، يترك له فتحة على شكل باب بمحاذاة الشاطئ لكي تنحسر عنه المياه بسرعة، وفي المد تغطيه مياه البحر.. وعندما تنحسر المياه تعلق به الأسماك.

4- رفعة: شبك تشبه الشرخ إلا أن فتحاتها أوسع، تُنصَب على شكل حائط له أربعة جدران والجدار المقابل للشاطئ يكون في وسطه باب يمتد منه حبل طويل يصل إلى خارج الشبك ومتصلا بالحائط المواجه للبحر وعندما تأتي الأسماك

يعترضها ذلك الحبل فتسير بمحاذاته حيث يوصلها إلى داخل الشباك (3).

## تحضيره

يؤكل الصُّبُور مشويا حيث يحشى بطنه بالبصل والثوم والتوابل والكزبرة، ثم يخاط أو يلف بخيط من الجوانب كي لا يتناثر الحشو، ثم يدهن بالتمر أو «الصبّار» التمر الهندي وذلك كي يكسبه لونا بنيا، وأيضا كي لا يلتصق جلده بلحمه فيسهل نزعُه عند الأجل.

## الصُّبُور في كتب التراث

جاء ذكر سمك الصُّبُور في بعض كتب التراث، فقد أورد الأستاذ عبد الحميد الكيني في مقال له عن الصُّبُور نشره في مجلة التراث الشعبي البغدادية قال: «ذكر صاحب كتاب: «غاية الإدراك في أنواع الأسماك»: روى الهمتجي المتوفى سنة 67هـ قال: «ومن الأسماك التي أكلتها «بالبصرة» نوعا يسمى «الصِّبْرَة» جمع صُّبُور، وهي سمكة لا بالطويلة ولا بالعريضة كثيرة الأشواك ناعمة الملمس غارقة في السمنة، لذيدة المذاق، وتدعى بعد الطبخ «علوق» لما يعلق بها من التوابل والبصل المفروم والثوم، ويضيف: ويستخرج الصُّبُور من نهر الإبله مقابل عبادان.

ويروي حادثة أخرى تتعلق بالصُّبُور فيقول: «عندما شيد عتبة بن غزوان البصرة سنة 17هـ، أمر بإحضار أكوام من الصُّبُور ليكون طبقا للبنائين، فجاء جماعة من الزنوج يحملون على أكتافهم «الصُّبُور» ووضعوه أكواما، فنهض رجل من القوم وقال: أصلح الله الأمير إن القدور تعوزنا

للعلوف فلنوقد ناراً ونضعه فيها بعد أن يُطلى بطنه بالتوابل، وهكذا جعلوا يشوونه شيا (4).

## الجاحظ يتحدث عنه

ومن أسماك الخليج العربي التي ذكرها الجاحظ في كتاب الحيوان: الصُّبُور، والبيّاح واليواف، قال: هذه الأنواع تجيء دجلة البصرة من أقصى البحار وتستعذب الماء في ذلك الأَبان كأنما تتحمض بحلاوة الماء وعذوبته بعد ملوحة البحر، وهي تقبل مرتين في السنة في أشهر معروفة لكل صنف منها أبانة (5).

ويذكر مواعيد مرور سمك الصُّبُور واليواف من الخليج العربي إلى شط العرب ويسميه دجلة البصرة، فيقول: «وهذا بحر البصرة والإبله يأتيهم ثلاثة أشهر معلومة معروفة من السنة، السمك الأسبُور، فيعرفون وقت مجيئه وينتظرونه ويعرفون وقت نقطاعه ومجيء غيره، فلا يمكث بهم الحال إلا قليلا حتى يقبل السمك من ذلك البحر في ذلك الأوان، فلا يزالون في صيد ثلاثة أشهر معلومة من السنة، وذلك في كل سنة مرتين لكل جنس.

ومعلوم عندهم أنه يكون في أحد الزمانين أسمن وهو «الجواف» ثم يأتيهم الأسبور، فهو يقطع إليهم من بلاد الزنج وذلك معروف عند البحريين، وأن الأسبُور في الوقت الذي قطع إلى دجلة البصرة لا يوجد في الزنج (6).

كما ذكر سمك الصُّبُور عبد اللطيف البغدادى في كتابه: الإفادة والاعتبار.

## البيّاح

من الأسماك الطيبة التي عرفها العرب



ووردت في أشعارهم، ووصفوه بأنه من أطيب السمك، ينطق باللهجة المحلية «إبيّاح» الواحدة «إبيّاحة»، وهو سمك صغير الحجم، مستطيل، لونه فضي، تغطي جسمه قشور سميكة «صفت» (7)، يكثر في فصلي الشتاء والربيع، ومناطق صيده جون الكويت وقرب شواطئ جزيرة فيلكا، كما يتواجد أيضا في المنطقة الجنوبية من الكويت، يعيش في المناطق الضحلة التي لا يزيد عمق المياه فيها على متر واحد، يصطاد بواسطة «الطاروق» و«الشرخ» و«الخطرة» والعدة. وكلها من أدوات وطرق صيد السمك، ولا يمكن صيده بواسطة الشص «الميدار».

## البيّاح في كتب اللغة والأدب

جاء في تاج العروس: البيّاح: ضرب من السمك الصغار وهو أطيب السمك. وجاء في اللسان: البيّاح: بكسر الباء مخفف: ضرب من السمك وهو أطيب السمك.

وفي الحديث: «ربما أحب إليك كذا وكذا أو بيّاح مربب أي معمول بالصباغ» (8). وأورد صاحب اللسان هذا البيت من الشعر في البيّاح:

يا رب شيخ من بني رباح  
إذا امتلأ البطن من البيّاح  
صاح بليل أنكر الصياح (9)

## الجاحظ يذكر البيّاح

ذكر الجاحظ البيّاح في كتاب الحيوان وسماه البيّاح السبخي، ومن الطرائف التي ذكرها: قال: كان أبو وائل العطاردي يفضل أكل الضب على أكل البيّاح، وأورد

له هذين البيتين، البيت الأول يمدح الضب، فيقول:

شديد اصفرار الكيتين (10) كأنما  
يطلى بورس (11) بطنه وشواكه (12)  
وفي البيت الثاني يذم أكل البيّاح، فيقول:

فذلك أشهى عندنا من بياحكم  
لحى شاربه وقبح أكله

## البيّاح في كتاب الأغاني

يروى صاحب الأغاني: عن عيسى بن سلمان بن علي الهاشمي أنه كان له في البصرة محابس يحبس فيها البيّاح ويبيعه، فكان يعيره أبو عينية، المهلبى بذلك، إذ يقول في قصيدة له فيه:

رأيت أبا العباس يسمو بنفسه  
إلى بيع بياحاته والمياقل (13)

## البيّاح في معجم الحيوان

جاء في كتاب معجم الحيوان لأمين المعلوف عن البيّاح ما يلي: بيّاح وبيّاح الواحد بيّاحة: سمك مشهور صغير ومتوسط الحجم كبير الحراشف يكون في معظم البحار، ويصعد في الأنهار أحيانا وهو أنواع كثير.

وذكر من أسمائه «البوري» وقال: إن لفظة بوري نسبة إلى «بورة مصر» أو هي قبطية من «برو» بالمصرية القديمة، وأضاف: أن في مسقط على خليج عمان نوعين آخرين يطلق عليهما اسم «البيّاح» (14).

## الشييم

من أسماك الخليج العربي المعروفة،

محمد السعيدان، الجزء الثاني ص 654،  
الطبعة الثانية وكالة المطبوعات الكويت  
1981.

4- مجلة التراث الشعبي، الجزء الأول  
السنة الثالثة، حزيران 1996 ص 4-  
بغداد.

5- كتاب الحيوان للجاحظ، الجزء الثاني  
ص 260 الطبعة الثالثة، تحقيق عبد السلام  
هارون، بيروت 1969.

6- المصدر السابق- الجزء الرابع ص  
101.

7- اللفظة فصيحة: ففي القاموس: سفت  
القشر عن جلد السمك: أزاله.

8- اصطبغ فلان بالصبغ: ائتمد،  
والصبغ: الخل والزيت ونحوهما من  
الإدام. القاموس المحيط: مادة: الصبغ.

9- لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف:  
يوسف خياط ونديم مرعشلي، بيروت  
لبنان 1970، مادة: بيج.

10- الكيتين: يقصد البطن وما يحويه من  
الأنسجة.

11- الورس: نبات كالسمسم يستعمل  
لصبغ الملابس.

12- الشواكل: يقصد بها الجوانب الظهر  
والبطن والأطراف.

13- مقل فلان في الماء: غاص فيه.

14- معجم الحيوان، أمين معلوف، دار  
الرائد العربي، بيروت الطبعة الثانية  
9185.

15- اللفظة فصيحة: قال ابن دريد في  
الاشتقاق: الحداق: صيد السمك.

16- الطغام: الأوغاد.

17- الجرثي: نوع من السمك، وجمعه  
جرثي وهو حية الماء، ويسمى أيضا  
الشلق، والإنكليز.

18- الكنعد: من أسماك الخليج العربي  
المعروفة.

متوسط الحجم، لونه أبيض يميل إلى  
الاصفرار عند منطقة الظهر، شفته السفلى  
أطول من العليا، يصل طوله إلى قدمين،  
وذيله شبه مستدير، يكثر في فصلي  
الربيع والصيف، ومنطقة صيده «الركسة»  
وهي منطقة بحرية تقع في ممر السفن  
التي تدخل جون الكويت وميناء الشويخ،  
تكثر فيها الأسماك وخاصة أسماك الشع  
والنوبي والشيم. يصطاد هذا النوع من  
السمك بواسطة الشص «الميدار» وتسمى  
هذه الطريقة من الصيد «بالحداق».

«الشيم مأكل الحشيم» والحشيم مفرد  
الحشم والحشماء وهم الضيوف  
والأشخاص الذين نحشهم وتقدرهم  
ونجلهم، ولو أن المعنى ينطبق أيضا أو ربما  
يقصد به أن هذا السمك لا يأكله إلا  
الميسورون أصحاب المقام العالي.

## الشيم في كتب اللغة والأدب

جاء في الصحاح للجوهري الشيم  
ضرب من السمك، وأشد:

قل لطغام (16) الأزد لا تبطروا  
بالشيم والجريت (17) والكنعد (18)  
وفي التاج: والشيم بالكسر: سمك.  
وفي معجم الحيوان: الشيم سمك  
معروف.

## الهوامش

1- تنوع الأحياء في البيئة الكويتية،  
دراسة ميدانية. مركز البحوث والدراسات  
الكويتية، الكويت 1998.

2- الكود: وجمعه أكود: ما جمعت من  
تراب ونحوه، وكوده: جمعه وجعله كئبه.  
القاموس المحيط: مادة: الكود.

3- الموسوعة الكويتية المختصرة، حمد

## القاصة القطرية شمة الكواري في مجموعتها البكر

# «نحن نزرع الحب»

• نضال الصالح

الأولى، «نحن نزرع الحب» (١)  
للقاصة شمة شاهين الكواري (٢)  
التي تُعد أحد الأصوات الجديدة في  
المشهد القصصي القطري في عقد  
التسعينيات، أمثال: جمال فايز،  
ومحسن الهاجري، وناصر  
الهلابي. وعلى الرغم من أن هذه  
المجموعة تمثل إضافة إلى التجربة  
القصصية القطرية، وقرينة دالة  
على الحضور اللافت للنظر الذي  
يمارسه الصوت النسوي في  
الحركة الثقافية القطرية بعامة،  
فإنها تقيم قطيعة مع ما سبقها من  
تجارب قصصية على مستويين  
بأن: يتجلى الأول في طبيعة  
الموضوعات التي تقاربها القاصة  
في نصوص هذه المجموعة، والتي  
تبدو مفارقة للموضوعات التي  
ترددت في معظم النتاج القصصي  
النسوي في قطر، ويتحدد الثاني

يمثل عقد التسعينيات ما يمكن  
وصفه بحق مشهدا قصصيا في  
قطر، بعد أن ظل هذا المشهد يعاني  
نوعا من الاسترخاء طوال ثلاثة  
عقود من الزمن تقريبا. فقد شهدت  
السنوات الثماني الفائتة وحدها  
من هذا العقد صدور عشر  
مجموعات قصصية، على حين لم  
تشهد تجربة القص في ذلك الجزء  
من الجغرافية العربية خلال  
العقود الثلاثة السابقة لهذا العقد  
سوى خمس مجموعات.

ولم يكن هذا التطور الملحوظ في  
مسيرة التجربة القصصية القطرية  
وقفا على كم المجموعات فحسب،  
بل إنه يمتد ليشمل ما حفلت به هذه  
المجموعات من تقنيات قص جديدة  
من جهة، ومن رؤى واتجاهات فنية  
جديدة أيضا من جهة ثانية.  
تعاين هذه الدراسة المجموعة

بالصياغات الجمالية التي نهضت بمهمة إعادة إنتاج المواد الحكائية الخام لتلك الموضوعات.

فإذا كان هذا النتاج قد عني، في معظمه، بقضايا المرأة القطرية ومشكلاتها، كما في مجموعتي كلثم جبر «أنت وغابة الصمت والتردد» (1978) و«وجع امرأة عربية» (1993)، ومجموعة ودا عبد اللطيف الكواري «للحزن أجنحة» 1995 بخاصة، فإن مجموعة «نحن نزرع الحب» لا تتخذ من هذه القضايا محورا لاهتماماتها، بل تبدو معنية، في الأغلب الأعم من نصوصها، بقطاع محدد من المجتمع القطري، هو القطاع الذي ينتمي الرجل إليه. فمن بين عشرة نصوص تضمنتها المجموعة يستأثر الرجل، بوصفه شخصية رئيسية ومحورا ومغزى في عملية القص، بسبعة منها، هي: الحصاد، وابن آدم، ومالكة الفؤاد، وثورة من الأعماق وهولو يا رب هون، وكوب شاي ساحن، وأخيرا نحن نزرع الحب.

ومع أن عددا من الشخصيات النسوية يبدو حاضرا في هذه النصوص، كأقاسم في «الحصاد» وأم فهد في «مالكة الفؤاد» وطلبية في «ثورة من الأعماق»، فإن المرأة لا تحوز سوى مساحة ضئيلة من بنية السرد القصصي، ولا تبدو أكثر من كونها استكمالا لمكونات القص على الرغم من أن بعضها يمتلك سمات يوفر للقاصة إمكانات تثمير الموضوعات التي تعالجها والوقوف على منظومة الوعي الاجتماعي التي تضبط مكانة المرأة ودورها في المجتمع القطري.

ومن المهم الإشارة في هذا المجال إلى

أن معظم نساء القاصة يعانين نوعا من الاستلاب المدمر للذات، ومعظمهن أيضا يبدو خائعا لإرادة الواقع، مستسلما لما تحدده مواضع المجتمع وقيمه وتقاليد الصرامة فيما يتصل بوضعية المرأة فيه. فأقاسم، في قصة «الحصاد» تأكل نفسها وتبكي حظها العاثر» مع زوج عاثر، مدمن، وتكتفي باستعطافه كي لا يطردها وأبناءها خارج المنزل. وتقدم قصة «مالكة الفؤاد» نموذجين نسويين مثخين بسكونيتهما، قانعين بما ارتضته لهما الأعراف الاجتماعية التي تجعل المرأة كائنا هامشيا ينفذ إرادات الرجال، ويدعن لها، وعليه ألا يبدي نحوها برما، أو تعبيراً عن ضيق بها، أو علامات احتجاج عليها. فالأم تتلقى إهانات زوجها السكير صاغرة، وركلاته صامتة، وتكتفي بالبكاء فيما بينها وبين نفسها دون أن تجرؤ مرة واحدة على تنبيهه إلى ما يترصد الأسرة من أخطار وهو مستغرق في ملذاته الخاصة، منصرف إلى الخمرة دائما. والابنة كذلك، سلية الخنوع، لا تبدي اعتراضا على قرار أبيها بتزويجها من صديق له، سكير مثله، يكبرها كثيرا، ولا تفكر يوما بالانفصال عن هذا الزوج الذي اقتيدت إليه حتى تقضي وطفليها بسبب سيجارة سقطت منه وهو مخمور فحولت الأسرة إلى رماد. وتكتفي أم إبراهيم، في قصة «معوق» بمسح دموعها، وب(لكن) هامسة، حين يفاجئوها الأب بعزمه على دفع ابنه إلى «اصطبل» المعوقين كما يسميه.

وباستثناء نموذجين نسويين فاعلين تقدمهما قصة «ربطة عنق حمراء»، فإن



«فاطمتها» تلك بين براثن الخطيئة بضعف إيمانها وبجهلها، فإنها في الوقت نفسه تعزو المصائر القاسية لمعظم شخوصها إلى هذا الضعف والجهل أيضاً، على الرغم من تنوع مضامين نصوصها القصصية وتعدد حكايات هذه النصوص وتباين الشرائع الاجتماعية التي تنتمي إليها تلك الشخوص. فالخراب المدمر الذي ترى أنه يفتك بالكثير من الجسد الاجتماعي - القيمي ليس سوى نتيجة لغياب الإيمان الذي حول الإنسان إلى كائن بدائي همجي - حسب تعبيرها - لاهث وراء سراب من الملذات الزائفة، والذي يضع شخوص المجموعة وجها لوجه أمام مثالهم، ويعريهم، ويكشف عن خوائهم الروحي.

ففي قصة «الحصاد» تنعي بمرارة، ومن خلال استهلال شهر مباشر، وفاة القيم التي تحصن الفرد والمجتمع ضد تلك اللعنة التي أنتجت المرحلة التالية لاكتشاف النفط، والتي وفدت إلى المجتمع القطري، في تقديرها، بسبب «الأجانب الذين ساقطهم إلى المنطقة عصا سحرية» فحولت أبا قاسم، الشخصية الرئيسية في القصة، إلى رجل عابث، ماجن، لا يرعوي وأصحاب السوء عن «سرقة الجيران وأذى السابلة»، وعن معاقرة الخمر وممارسة الميسر في شهر الصوم، وعن تحويل أبنائه الثلاثة «إلى خمارين، واحد يحضر له السم، والثاني يجهز الكأس، والثالث على رأسه لخدمته»، ثم طردهم وأهم خارج المنزل، وسفره إلى «بانكوك» ليشبع نهمه إلى المرأة والخمرة معاً، إلى أن يأتي ذلك اليوم الذي يحمله فيه ابنه

نساء القاصة بعامة شخوص منفعة بالواقع، قانعة بما يصدره المجتمع لهن من قيم صارمة وضابطة لإيقاع المرأة في هذا المجتمع. غير أنه من المهم هنا التنويه بكفاءة القاصة في رصد دواخل بعض هؤلاء الشخوص، وبخاصة في قصتها: «ربطة عنق حمراء»، و«زواج».

فعائشة، في القصة الأولى، تبدو موزعة بين وصايا مدرستها لمادة العلوم الشرعية التي كانت تشبه المرأة السافرة «بالحلولى الرخيصة» وتأبى عليها الإقدام على «تصرفات رخيصة» وهي المشهود لها ب«طيبة الأخلاق»، وبين رغبتها في أن تفعل ما تبديه صديقتها ابتسام من رفض للحجاب، ومن براعة في اختيار الثياب الضيقة، والشفافة، والمفصحة عن تلك الأنوثة التي تفيض من جسدها.

وتهجو القاصة، في «زواج»، تلك الرغبة المستعرة في نفس بطلتها فاطمة في العثور على «زوج، أي زوج»، وحين يُخيل لها أن حجابها الذي يستر نضارة بشرتها واتساع عينيها وسوادهما، كما تصف نفسها، هو السبب في عدم التفات أحد من الرجال إليها، تخلع هذا الحجاب، لكنها لا تحظى مع ذلك باهتمام أحد، فتتوهم من جديد أن بضعة خطوط من «الماكياج» يمكن أن يكون لها فعل السحر، فتواجه بالإهمال نفسه، وتهمل هي أيضاً دراستها معللة ذلك بأن الشهادة الجامعية غير نافعة ما دام «مصير كل بنت الزواج وتربية الأولاد» إلى أن تنتهي إلى سيارة أحد الشباب الباحثين عن الملذات المنهوبة على غفلة من الأعراف والقيم.

وإذا كانت القاصة تعلل سقوط

البركر إلى صندوق قمامة !!.

ويتجلى الأمر نفسه في قصة «مالكة الفؤاد»، حيث يؤدي غياب الإيمان بأبي فهد إلى شتم درس ابنه، واصفا إياه بالكذب والجنون وعدم الفهم، لأنه يرى أن المخدر والخمر حرام، معللا إيمانه بقوله إن المسكرات «تغلغلي بالذكريات الحلوة، تجعلني أحلق بسعادة».

ويدفع غياب الإيمان، في قصة «هولو يا رب هون»، بابني شيخ مسن إلى إلقاءه في دار للعجزة ليتفرغا لشؤونهما الخاصة، وحين يعبر هذا الأب لبرنامج إذاعي عن حنينه لهما بسبب تباعد زيارتهما له يندفعان إلى الدار يرعدان ويزبدان تعبيرا عن استنكارهما لما فعل، إذ يقول أحدهما: «ينيت (3) أنت.. ينيت.. فضحتنا وخليت اسمنا على كل لسان»، وعندما يرد قائلًا إنه كان يدافع عن حق له في رؤيتهما ينبري الثاني صاخبا: «أي حق تريد؟ أيش تبي (4). حق ايش؟ أنت شيخ مسن، ونحن رجال أعمال مشغولان».

إن القاصة شديدة الهجاء لمجتمعها، شديدة الولع برصد ما يدمره، لكنها تفعل ذلك على نحو يكاد يكون تلقينيا، راغبا في تقديم مقاصده إلى المتلقي كما لو أن الأخير قاصر معرفيا عن استيعاب هذه المقاصد، وعاجز عن استكناه دلالاتها ورموزها. وبهذا المعنى، فإن عددا من القصص يفقد كثيرا من كنيائته وبلاغته النصية، ويضع متلقيه أمام مستويات محددة من التفسير والتأويل ومرجعيات الخراب الذي يقوض حياة الشخوص وينتهي بها إلى تلك المصائر الفاجعة التي تشكل معظم خواتيم القصص.

وغالبا ما تصدر القاصة قصصها بمقاطع إنشائية، يحاول كل منها أن يستجمع لنفسه مغزى القصة، أو يختزله، أو يحدده، صادرا بذلك فعالية التأويل. ويمكن أن نمثل لذلك باستهلال قصة «الحصاد» التي تفتتحها القاصة بالقول: «أظلمت حياتنا عندما نسجنا من أهات الحزن أسباب وجودنا، عندما أهملنا النور الهادي، وصممنا أن نودع الحقيقة»، وباستهلال قصة «مالكة الفؤاد» الذي تقول فيه: «عندما نجد علبة عسل تتجمع حولها أعداد من النمل، قد يمر بالخاطر سؤال ملح:.. على من نقضي أولا: الصندوق بكل ما فيه.. أو على النمل».

ولا تتجلى هذه الإنشائية في استهلالات القصص فحسب، بل إن السرد القصصي يبدو غاصا بها أيضا، محتشدا بالمواعظ على نحو صارخ وشديد المباشرة، وإلى الحد الذي تتحول معه بعض المقاطع، في بعض القصص، إلى خطابات تعليمية تتدافع على السنة الشخوص دون أن يكون لها ما يسوغها مضمونها وجماليها. وتتبدى هذه السمة في قصتي الحصاد، وهولو يا رب هون، إذ يقول العم لابن أخيه أبي أحمد في معرض حديثه عما أودى بأبي قاسم إلى الإدمان وارتكاب الموبقات: «لم يخلقنا الله يا ولدي مفطورين على الشر.. بل علمتنا الدنيا أن من يزرع الشوك لن يحصد منه غنبا.. أزرع خيرا تلق خيرا»، ويقول سالم في الثانية للمحامي الذي تكفل بالمرافعة القضائية عن المسنين وكأنه هو الذي يقدم المرافعة: «لا بد أن يأخذوا حقهم في رؤية أبنائهم كما أمر الله تعالى، فهو حق شرعي وكما جرى

أودى به إلى هذه النهاية الغاشمة، ملتقطة من ذلك الماضي وقائع وأحداثا بعينها لتعلل مسوغات تلك النهاية ومرجعياتها. وفي قصة «مالكة الفؤاد» تبدأ القصة من منتصف الأحداث، أي من لحظة عودة فهد من الدراسة إلى موطنه قطر، لترتد إلى مثيرات الواقع الأسري الضاغطة التي حفرته على التفوق، ثم تبدأ حركة القصة وفق المنطق «الكرونولوجي Ghronology»، أي وفق المنطق التراتبي للأحداث.

والتنوع في طرائق القصة لا يخلص قصص المجموعة من تقليديتها، فباستثناء قصة «هولو يا رب هون» التي تتكى بنية القصة فيها إلى تقنية تفتيت الحدث إلى متواليات زمنية، فإن مجمل القصص يظل وفيًا لمنطق القصة التقليدي الذي تتحقق فيه مكونات القصة جميعًا بمعناها المتواتر في السرود التقليدية، دون أن يعني ذلك انتقاصًا من هذا النوع من الكتابة القصصية، بقدر ما يعني توصيفه.

وترتهن رؤى القصة، في أغلبها الأعم، إلى ما يسميه «تودوروف -Todo-rov»: «الرؤية من خلف Derriere» التي يكون الراوي فيها «عارفًا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكاية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال» (7)، على النحو الذي يتجلى بخاصة في القصص التالية: الحصاد، ومالكة الفؤاد، وزواج، وهولو يا رب هون، ومعوق، وكوب شاي ساخن. الأمر الذي يفصح عن استبداد عنصر الوصف ببنية القصة وضمور عنصر

العرف والتقاليد. هو حق اجتماعي، وكما اقتضت الأبوة والبنوة فهو حق أسري». معبرة القاصة من خلال ذلك عن وعي غير كاف - كما يبدو - بالحدود الفاصلة بين لغة الواقع ولغة الفن، فالفن - حسب «بارت Barthes» - لا يعرف الضوضاء، إنه نظام محض (5) من الوحدات الانتقائية التي تمنح الأدب معماريته الخاصة وتماسكه، وحسب «بارت» أيضًا، فإن مهمة الفن تنحصر في عدم التعبير عن المعبر عنه (6).

وأكثر القصص ينهض، على المستوى البنائي، على حالات الاستدعاء لأحداث سابقة على لحظة القصة، أي على تقنية «الاسترجاع Retrospection»، إذ يتوقف زمن القصة عند نقطة بعينها من حياة الشخصية القصصية لتعاود القاصة استدعاء ما مضى من تاريخ هذه الشخصية، وغالبًا ما تبدو الاسترجاعات غائبة، بمعنى أنها مقصودة لتفسير موقف محدد ومعبر عن العالم النفسي لتلك الشخصية، وتمثل قصص: الحصاد، ومالكة الفؤاد، وثورة من الأعماق، أكثر قصص المجموعة حفاوة بهذه التقنية الزمنية، التي تنتج في مواقع كثيرة من حركة القصة «مفارقات زمنية -Anachronies ذات أمداء Potees» و«اتساعات Amplitudes» طويلة نسبيًا، اللتين يتم التعبير عنهما بالتراكيب المتواترة عادة في السرود التقليدية: «مرت الأعوام»، و«دارت الأيام».

وفي قصة «الحصاد» تضع القاصة قارئها أمام موقف إنساني مثير، هو إلقاء قاسم أباه في صندوق للقمامة، ثم تعود به إلى ماضي أبي قاسم الذي

ويمكن أن نمثل للمستوى الثاني بالتركيبة التالية: «سأسطر حياتي.. آهات مقتولة بشرط حزين يمتد في صدري جرحا لا تدويه السنين(9)»، «يرتدي الموج ليلا طويل الحزن»، «حملت الشمس حقيبتها وسافرت إلى النصف الآخر من الأرض»، «الحرمان أعواد سود جرباء»، «زرعت براءة أحمد فسائل حبّ في حديقة حياته». وفي المستويين معا، فإن اللغة لا تسلم من أذى الأخطاء النحوية والصرفية والإملائية(10) التي تميز معظم النتاج القصصي في قطر.

بينما تتوزع لغة الحوار بين ثلاثة مستويات لا تبدو معللة داخل السياق القصصي: مستوى فصيح تماما، وآخر عامي، وثالث يجمع بين المستويين بآن. وكثير من منطوق الشخص يرتفع فوق السوية المعرفية لهذه الشخص، كما في قصة «الحصاد» التي يقول فيها أبو قاسم، الذي لا تقدم القصة أي قرائن دالة على مرجعيات لغته المفارقة لوعيه، لأبي أحمد ناصحا إياه بتعهد ولده بالرعاية الصالحة: «علمه وأدبه تحصد حسن خلق. وإشراقة مستقبل، وطيب ختام». وثمة تضاد ظاهر بين منطوق الشخصية الواحدة، حيث يترجح هذا المنطوق بين الفصيح كثيرا والمتداول من لغة الخطاب اليومي دون أن يكون لذلك التضاد أي حمولة دلالية في بنية القصّ، فعلى سبيل المثال يستخدم عمّ أبي أحمد، في القصة المشار إليها آنفا، مفردة مثل «السابلة» ثم يردفها بكلمة «المخبا»(11)، ويفعل أبو قاسم، بل القاصة، الشيء نفسه حين يقول لأبي أحمد الذي دعاه إلى العودة إلى قطر بعد أن قضى صديق لهما نحبّه بسبب تعاطيه جرعة مخدرات

«الدراما» أو الفعل الخلاق، حيث يجد القارئ نفسه أمام ظلال شخص وليس أمام شخص من لحم ودم، وحيث يتعرف إلى الخصائص النفسية لهذه الشخص من خلال أقوال غيرها عنها، أو أقوالها عن نفسها، وليس من خلال أفعالها. غير أنه من الإنصاف الإشادة بتمكن القاصة من استخدام ضمير المتكلم في تلك القصص التي تنتمي، على مستوى «التبئير Facalisation»، أي موقع الراوي من عملية القصّ، والتي تُعنى بدواخل الشخص وخصوص وأشكال ارتطامها بالكايك والمعوق لأحلامها. كما في القصة التي تحمل المجموعة عنوانها، حيث تنهض حركة القصّ على ذاتين للشخصية القصصية، ذات إيجابية وأخرى سلبية، تتضادان وتتصارعان حتى تنتصر الأولى، معززة القاصة من خلال إيجابية وأخرى سلبية، تتضادان وتتصارعان حتى تنتصر الأولى، معززة القاصة من خلال ذلك تمركز خطابها القصصي في مقولة وحيدة ترى في الإيمان وحده المطهر الذي يخلص الواقع من آثامه وشروره.

وتتسم القصص جميعها بنهاياتها المغلقة، أو بالشكل الذي «يبدأ وينتهي بالدوافع نفسها Motifs(8)»، والذي يميّز القصّ التقليدي عادة، ويعوّق. كما نرى -فعالية التخيل لدى القارئ، ويحدد له على نحو صارم مآل الشخص والأحداث معا.

وتترجّح لغة السرد القصصي في المجموعة بين مستويين: إبلاغي، إخباري، مستقيم الدلالة، وبلاغي، إنشائي، يوهّم بالحدث قبل أن يقوله، ولا يفارق المنجز من البلاغة التقليدية.



خلال رحلات الغوص على اللؤلؤ: «يا خوي ماني بطيب / من شوقي للحبيب. دار الحبيب خذوها / وغصون قلبي رعوها. وايش حيلتي وايش عذابي وذا المقدر علي».

على الرغم من ذلك كله، أي مما يعتور المجموعة من إشارات دالة على عدم تملك القاصة خصائص الجنس القصصي، فإنها - أي المجموعة - تقدم بشارة طيبة على ولادة صوت قصصي سيكون له حضوره في مستقبل التجربة القصصية الخليجية / العربية بعامة، والقطرية خاصة.

ثقيلة: «يا بوي روح.. هديني بس أنت(12).. لن أبرح الأرض حتى أشبع من كل شيء»، وغير خاف أن ثمة مفارقة بين المفردات الأولى وكلمة «أبرح». ويبدو أن القاصة تزيد من وراء ذلك تطعيم لغة شخصها بما يشير إلى انتماءاتهم المحلية، الأمر الذي قد يعلل تردد تلك المفردات والتراكيب المعبرة عن خصوصية اللهجة القطرية، وربما الخليجية بعامة، مثل: ييه، الله الله في ولدك، المخبا، هديني، خلّه يول، يَنْتِ...، وتضمن قصة «هولو يا رب هون» مقطعا مما كان النهامون(13) يرددونه

## الهوامش

- (1) - شمة الكواري - «نحن نزرع الحب». ط 1. ملتقى الأدباء والكتاب بمركز شباب الدوحة، الدوحة 1995.
- (2) - مواليد: الدوحة. حاصلة على الإجازة في العلوم الحيوية من جامعة قطر، وتعمل حاليا في مستشفى حمد الطبي. تكتب القصة القصيرة والمقال الصحفي، وقد نشرت نتائجها في عدد من الصحف القطرية، ونالت عددا من الجوائز الأدبية في مسابقات جامعة قطر.
- (3) - أي: جننت. كما في لهجة أكثر أبناء الخليج الذين يبدلون الجيم ياء.
- (4) - تبي: تريد، وهي مخففة من «تبغي» كما يلفظها أبناء الخليج بعامة.
- (5) - انظر: رولان بارت - «مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص». ترجمة: د. منذر عياشي. ط 1. مركز الإنماء الحضاري، حلب 1993. ص (41).
- (6) - انظر: رولان بارت: «النقد البنيوي للحكاية». ترجمة: انطوان أبو زيد. ط 1. دار عويدات، بيروت 1988. ص (16).
- (7) - د. حميد لحداني - «بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي». ط 1. المركز الثقافي العربي، بيروت. الدار البيضاء 1991. ص (47).
- (8) - مجموعة مؤلفين - «اللغة والخطاب الأدبي». اختيار وترجمة: سعيد الغانمي. ط 1. المركز الثقافي العربي، بيروت. الدار البيضاء 1993. ص (44).
- (9) - كذا في الأصل، والصواب «السنون».
- (10) - يمكن أن نمثل لذلك بالأخطاء التالية: «أنكر(أبناؤه) المساكين» (28)، «دارت (عينيه) بين...» (32)، «هل أمد (يداي) نحوها؟» (63).
- (11) - المخبا: الجيب.
- (12) - أي: دعني فقط أنت.
- (13) - جمع «النهام»، وهو المغني الذي كان يرافق البحارة والغواصين في رحلات صيد اللؤلؤ.

أزهر

الابن

والاستغراق كلية في نشوة الاحساس



• عصام ترشحاني

١ - معالم ذاتية؛

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عاش رامبو حياة قصيرة عاصفة،  
أشبهه بالأسطورة، وتتألف تلك الحياة من  
مغامرتين، الأولى: مغامرته الشعرية التي  
امتدت أربع سنوات، وقدم فيها رامبو كل  
إنتاجه الشعري ثم صمت بعد ذلك صمته  
الأزلي.. النهائي.

وتتصل هذه المغامرة الشعرية بالحياة  
التي عاشها أشد اتصال، وهي لا تنفصل  
عن السياق التاريخي الذي تتدرج فيه،  
ولا، عن المغامرة الحياتية، التي تلتها.. وإن  
بدأت منفصلتين في الظاهر، فكلتاهما  
تُعبّران عن قلق واحد، قلق البحث عن  
معنى الحياة، عن سرها، وكلتاهما  
تكشفان عن مزاج واحد. مزاج عصبي،  
اندفاعي، نزق، عنيف الانفعالية، متوقد

2. اللقاء مع الشاعر الرمزي (فيرلين)  
ونشوء تلك العلاقة المريبة بينهما  
واستمرارها في باريس ولندن وبروكسل  
حتى 10 تموز 1873م حين أطلق فيرلين  
النار على رامبو وجرحه..

ويظل رامبو يضرب في طول البلاد  
وعرضها، من ألمانيا إلى سويسرا  
فإيطاليا.. لقبرص.. ومصر والحبشة  
وعدن. عاجزا عن إنقاذ نفسه بعدما عجز  
عن إنقاذ البشرية. وفي 10 تشرين الثاني  
1891م يموت رامبو بعد ورم في ركبته،  
تقطع على أثرها ساقه وعمره سبعة  
وثلاثون عاما ويدفن في مقبرة مدينته  
شارلفيل.

## 2. معالم شعره

تشهد بعض قصائد رامبو الأولى على  
اتجاهاته النفسية والاجتماعية وعلى  
الإرهاصات الجديدة ونضجه المبكر.. ففي  
مقطوعته (إحساس) نستشف الرحيل  
والجهول..

لن أتكلم، لن أفكر في شيء..  
لكن الحب اللا متناهي سيصعد إلى  
نفسي

وسأمضي بعيدا..

بعيدا جدا مثل بوهيمي

عبر الطبيعة..

سعيدا كأني مع امرأة.

في هذه المقطوعة تزهو بذور الرحيل  
والتشرد، بغية اكتناه المجهول، ويظل  
حنين رامبو إلى الرحيل فعلا متكررا  
يحمل في طياته نزعة البحث  
والاكتشاف...

أنا مستجعل..

لأعثر على المكان والصيغة..

لعل العاطفة والضوضاء هما الموسيقى

الحس والحساسية.. وتشفان عن تلك  
المؤثرات التي حددت اختيارات رامبو  
الأساسية.

ولد آرثر رامبو عام 1854م في  
«شارلفيل» في الأردن الفرنسية، وكانت  
مدينة كالحه وكارهة للجديد، وعاجزة عن  
إرضاء مطامع الفتى الطالع وأشواقه  
الأدبية والجسدية والروحية.. كانت أمه  
امرأة متسلطة متشددة، محافظة على  
التقاليد والثوابت الاجتماعية والطقوس  
الدينية، أما الأب فكان ضابطا لا يستقر  
في شارلفيل حتى يغادرها إلى غيرها،  
وقد غاب غيبته النهائية ورامبو دون  
العاشرة. هذه العوامل ولا شك أخذت  
تدفع الفتى إلى التمرد والهرب ونهب  
الآفاق.. وفي شارلفيل كان تأثير استاذ  
(إيزامبار) عظيما. فهو الذي اكتشف  
النبوغ المبكر الفريد لدى تلميذه، وهو  
الذي شجع فيه ميوله الأدبية ويسر له  
الاطلاع على أعلام الأدب المعاصر مثل  
هوغو، دي بانفيل، برودون، سان  
سيمون.. إلخ. وقد أثر توجيه الأستاذ  
بسرعة فائقة فنظم رامبو قصيدته (هدايا  
اليتامي) في رأس السنة وهو لا يزال في  
الخامسة عشرة، وأرسل في سنة 1870م -  
أي وهو في السادسة عشرة - قصائده  
الثلاث (إحساس / أوفيليا / شمس  
وجسد) إلى زعيم البرناسيين آنذاك  
«تيودور دي بانفيل» لينشرها في مجلته:  
(البرناس المعاصر). وهكذا بدأت شارلفيل  
تضيّق برامبو وأخذت باريس تجتذبه  
إليها وتزيّن له أحلامه الشهيرة وأهم  
حدثين طبعا شعر رامبو بطابعهما:

1 - قيام الكومونة في 18 آذار 1871م في  
باريس بعد سقوط نابليون الثالث في  
حربه مع بروسيا وكان رامبو من  
المدافعين عنها.

الغريب ونحو اللامنتظر وما لا عدد له). كل ذلك بلغة موسيقية جديدة زاهرة بالحرارة والعنف.. إنها لغة البصير الخلاقة التي تنمو كما ينمو الإحساس وتزدهر مع تعاضل الإلهام. كما يقول «ليون غيشار» عن هذه القصيدة: (إن المركب النشوان تجمع جميع أنواع النشوة، وأدهش مبتكرات الصياغة البيانية).

ثم غسلتني قصيدة البحر  
فابتللت بلمعان النجوم  
وانطلقت متأللاً ناصعا  
لكي أفترس الآفاق الخضراء..  
لأنني.. وأنا المركب الضائع  
تحت غدائر الخلجان  
وقد قذفته الزوبعة..

في أثير  
لم تلمسه أجنحة الطير  
إنني.. حر طليق  
أنفث الدخان..  
ناهدا من الضباب البنفسجي..  
والمتع في هذه القصيدة شفافية  
رموزها وقدرتها على تفجير مشاعر  
الحنين إلى الآفاق المجهولة والتمرد  
والمغامرة ثم تدفق تلك الصور المضيئة  
المتزجة باصطفاف أمواج البحر التي  
اغتسلت بها السفينة.

وفي (فصل في الجحيم) والنصف  
الآخر من (الإشراقات) ينقلب رامبو على  
نفسه ويروي بصفاء ذهني باهر قصص  
جنونه، أي، مرحلة الرائي.. ومنها  
نستخرج ملامح الفن الشعري الجديد  
الذي نادى به رامبو..

١ - الشعر مدعو إلى تغيير وجه العالم  
وهو ليس إيقاعا يصاحب الفعل، بل،  
ينبغي له أن يسبق الفعل أو يؤذن به، كما  
أنه لا يركن أن يكون هدهدة رومانسية

الجديدة الحافزة، ولعل المكان والصيغة  
هما أرق المجهول وطريقة التعبير عنه.  
ولقد كانت الطبيعة رفيقا شفيفا لرامبو..  
فمن قصيدته (إحساس) ينبعث انطباع  
حسي عنيف. فالشاعر يريد أن يستحم  
بالطبيعة، أن يحسها بجسده كله، أن  
يلامسها ملازمة العاشق. والطبيعة هنا  
امتداد للذات، للشوق الجسدي والحرية  
المنشودة وأوضح ما تكون الرؤى في  
قصيدته «ما يقال للشاعر عن الأزهار»  
والثانية «المركب النشوان» وبهاتين  
القصيدتين يرقى رامبو وهو لم يتجاوز  
السابعة عشرة من عمره مرتبة أعظم  
شعراء فرنسا.. وقد أهدى الأولى للشاعر  
«بانفيل» وأرسلها إليه في ١٤ تموز ١٨٧١ م  
والقصيدة بمجموعها سخرية غنائية  
لاذعة بالبرناسيين ويبدأها:

هكذا.. أبدا نحو الأفق الأسود  
حيث يرتعش بحر الزمرد  
سوف تتنفس الزنابق...  
في مسائك..  
هذه الحقن العجيبة من الوجد..  
ويقول فيها:  
من قصائدك السود أيها البهلوان..  
كم تهرب أزهار غريبة..  
وفراشات كهربائية..

انظم لنا قصيدة.. خاصة عن مرض  
البطاطا..!

أما «المركب النشوان» القصيدة التي  
اشتهر بها رامبو، فقد كانت تعبيراً صادقا  
عن نفسه. يقول «جان ماري كاريه» عنها:  
(في هذه القصيدة التي تتسع كغدير طليق  
الشرطان، يتحدث رامبو بلهجة نبي،  
وبرموز تزداد غنى.. عن مصيره  
الأسطوري المؤثر.. فهو يرى كل شيء..  
يستنفذ كل شيء.. ويسبر كل شيء.. إن  
فضوله الملتهب المتوحش يقوده أبدا إلى



عندما يؤول العالم إلى غابة وحيدة

سوداء

لأعيننا الأربع المدهوشة..

عندما يؤول إلى شاطئ لطفلين

وفيين،

وإلى بيت موسيقي لمودتنا الصافية،

سوف ألقاك..

× × ×

المستنقع العالي يرتفع دخانه

باستمرار. أية ساحرة ستنتصب على

الغروب الأبيض؟ أية أوراق بنفسجية

ستسقط

× × ×

يهطل مسحوق أسود ببطء على

سهرتي، مؤججا طعم الحبر - أخفض

ضوء الثريا، وأرتمي على السرير، أدير

وجهي نحو العتمة، فأراكن يابناتي!

ياملكاتي..

× × ×

البحر والسماء الشبيهات بشاعر

عيناه زرقاوان ضخمتان وأشكاله

ثلجية، يحذبان إلى مصاطب من المرمز

طائفة من الأزهار الفتية والقوية..

× × ×

المركبات الفضية والنحاسية -

مقدمات السفن الفولاذية تلطم الزبد، -

تقتلع أرومات العوسج.

تيارات الأرض البراح، وأخاديد الجزر

الهائلة، تنطلق دائريا نحو الشرق، نحو

أعمدة الغابة، - نحو دعائم الرصيف

الذي تصدم زاويته، زوابع النور.

### المصادر:

1- رامبو شاعر الصبا والحادثة.

مطبوعات وزارة الثقافة - دمشق 1994م.

2- رامبو. منشورات المؤسسة العربية

للدراسات - بيروت 1977م.

ذاتية ولا جمالية برناسية باهتة.

2- الشاعر سارق النار وعليه أن يؤلم

نفسه في سبيل خلاص البشرية.

3- إن الرؤى التي يتخلل فيها نظام

الكون والحياة.. ويرى الشاعر عبرها كما

هو فصل في الجحيم:

قصورا في أعماق البحيرات ومواكب

في السماء ومركبا ذهبيا.

فوق رأسه، يحرك أعلامه العديدة

الألوان.

إن هذه الرؤى الجامعة بحاجة إلى لغة

جديدة يتخلل معها نظام اللغة العقلاني،

فلا تنقل الشكل وحده، بل إنها تنقل

اللاشكل الآتي من المجهول، لغة تصلح

للتعبير عن الحواس دفعة واحدة. وعلى

هذا الأساس فإن اللغة لم تعد وسيلة

لتمثيل العالم الخارجي، ولا سبيلا إلى

التواصل بين وجدان الشاعر ووجدان

الآخرين.

وهي لا تميل إلى ذات الشاعر مباشرة

وهي تغدو كالإشارة الشفافة الغنية

بشتى الاحتمالات والتأويلات.. إذن،

طريقة رامبو أو منهجه كان في تشويش

الحواس لإثارة الهلوسات التي تريه تلك

الرؤى العجيبة، وهذا ما تؤكد قصائد

الإشراقات أيضا حيث تنطلق من امتلاء

الحس إلى عوالم سحرية يختلط فيها

الواقع باللاواقع، بالعائني، وبالحم.

هل نقول إنها الفوضى الجديدة التي

خلطت كل شيء بكل شيء؟

فالإشراقات هي النصوص التي تفوق

غيرها بلهجتها الاستشرافية، وإيقاعها

الداخلي وصدقها المحرق.. ومثل هذه

النصوص الرائعة رسخت ما سمي

قصيدة النثر حيث كان رامبو أحد روادها

الأوائل.. وفيما يلي سأثبت بعض جمل

هذه الإشراقات..

احتفالية مجلة «العربك» :

أسئلة

البوصلية

والتحدي

مع احتفالية مجلة «العربي» التي

ارتكزت على محور «لقاء الأشقاء».. أربعة

عقود من عمر مجلة «العربي» والمشروع

الثقافي الكويتي (١٠ - ١٢ أبريل

١٩٩٩م).. استعادت الذاكرة بعضاً من

قطاف الحلم العربي على شجرة الفكر

والثقافة وما رافق القطاف من طموحات

متوثبة فيما يتعلق بترسيخ الكينونة

والشخصية العربية التي تريد إثبات

ذاتها ووجودها في حضرة الآخر، ووسط

تراكمات الصراع الإنساني حيث «القرية

الإلكترونية». وأعضاء النادي

التكنولوجي - ونحن على مشارف القرن

الحادي والعشرين - يستعرضون

عضلاتهم ويمارسون نرجسيتهم

وطاوسيتهم بصفاتهم أنهم يمتلكون

صناعة المعلوماتية السائلة السابحة في

الفضاء الإلكتروني ومن ثم يتحكمون في

مسارات وخيارات هذه المعلوماتية.

بقلم: محمد يوسف

من معان. فهي ضد الجهل ومع المعرفة في هذا الوطن العربي كله. وهي ضد المرض ومع الصحة، ومن الصحة صحة العقول. وهي ضد الفقر ومع الغنى تطلبه للفقير ليستغني، وتطلب له من أجل ذلك التعليم الطويل، والتثقيف الواسع، والتدريب الصادق ليعمل مخلصا، وليعيش من عمله عيشة راضية كريمة»!

كانت مرتكزات بوصلة «العربي»:  
- المرتكز المعرفي بتفريعاته الفكرية والعلمية.

- المرتكز التنويري بأركانه التعليمية والتثقيفية.

- المرتكز الإنساني بمقوماته ومكوناته التي «تؤسس» بنيان الكائن البشري بثلاثة التأهيل والتميز النوعي في الأداء التطبيقي وكرامة الذات الإنسانية.

اكتناز الفعل الثقافي بالمعاني الحضارية في بحثه المعنون «سبعة عشر عاما من عمر التلاقي» يشير الدكتور محمد الرميحي، رئيس التحرير الحالي لـ «العربي»، إلى أن إصدار مجلة «العربي» في الكويت.. كان إشعارا بالخطى الأولى للحرية السياسية والاستقلال الناجز، وهو إشعار يكتنز الكثير من المعاني الحضارية على اعتبار أن الفعل الثقافي حجر زاوية في تشييد وإعلاء صرح الاستقلال السياسي. كما أن إصدار الكويت لمجلة «العربي» وهي تتطلع نحو استقلالها وقبل أن تتمه كان بمنزلة رسالة عروبية تؤكد شغف الكويت بمحيطها العربي وانتماها له قلبا وقالبا ورغبتها بالمساهمة في إثراء الثقافة العربية الحديثة!!

ما يشير إليه الدكتور الرميحي أمر يجسد الفعل الجوهري للثقافة والإشعاع

كان مشهد الخريطة الأرضية مختلفا غاية الاختلاف عندما صدرت العربي في ديسمبر 1958م.. فالحلم القومي كان له خطابه العالي، وأفكار التحرر الوطني والاستقلال والسيادة الوطنية كانت تشكل مرتكزا جذريا لكثير من الرؤى والتصورات الفكرية والثقافية، فضلا عن ارتباطها بتجذير الكينونة ورسم ملامح الشخصية العربية.. كما أن العالم في حقبة الخمسينيات والستينيات كان ثنائي القطبية مما تمكنت معه الكرة الأرضية من دفع التعادل والتوازن الأيديولوجي والمصلي إلى ذروة متددة كانت تشعلها الحرب الباردة بين القطبين لكن عامل الردع النووي كان يعيدها إلى التعادلة المتزنة المحكومة بالحكمة والعقلانية.

وفي ذات الوقت كان التنافس العلمي في مجال ارتياد الفضاء يوحزح الاستعراضية الأيديولوجية إلى المكان أو المكانة الثانية بعد الطموح العلمي الذي كان يستثير الحافزية لدى الطرفين المعسكر الرأسمالي البراجماتي والمعسكر الشيوعي المتمرس وراء الديالكتيك الهيجلي وتنويعات ونكهات تطبيقاته الأيديولوجية.

وسط هذا المناخ عربيا وعالميا ظهرت «العربي» لتشق لها مجرى لنهر دفاق يجري في جميع أنحاء الوطن العربي. وبعبارات الدكتور أحمد زكي في افتتاحية العدد الأول (ديسمبر / كانون الأول 1958م): «إن مجلة العربي لهذا الوطن العربي كله، من الخليج شرقا إلى المحيط غربا، ومن حلب شمالا إلى المكلا وجوبا جنوبا».

«والعربي للفكرة العربية خالصة. وهي لكل ما يتمخض عن الفكرة العربية

- الوعي النوعي الكيفي المتميز.  
- التحليل العقلاني الرصين.  
- الذهنية النقدية العالية الأداء.

- مرونة تعديل الموقف في التعامل مع  
المستجدات والمتغيرات في الحقول  
المعرفية والعلمية والتكنولوجية  
والإنسانيات (الفلسفة - الإبداع الفكري..  
إلخ)، وعلوم المستقبلات.  
- احتمال وقبول الآخر وفتح باب  
الحوار والتداول الديمقراطي معه بلا  
حدود ودون نهاية.

## مزاحمة الآخر

كانت قضية «مزاحمة الآخر» تشغل  
حيزاً في المرحلة الثانية من عمر مجلة  
«العربي» في ظل رئاسة تحرير أحمد  
بهاء الدين إذ توسعت في:  
- توسعة آفاق الحوار مع الآخر.  
- الاطلاع على منجزات الآخر حضارياً  
وفكرياً وثقافياً.  
- توسعة آفاق التحليل العقلاني  
النقدي.

وقد ساهم ذلك في ترقية الذهنية  
النقدية للقارئ العام والقارئ المتخصص  
على حد سواء وفتح باب التعددية  
والتنوع الاجتهادي في الرأي والرؤية  
وهما العنصران اللذان شكلا ذروة عالية  
جديدة في ذرا مجلة «العربي» في المرحلة  
الثالثة التي تولى فيها رئاسة التحرير  
الدكتور محمد الرميحي.

يضع الدكتور جابر عصفور يده على  
أبعاد هذه النقطة في بحثه الذي يحمل  
عنوان: خواطر رؤية من المشرق العربي  
حيث يشير إلى أن مجلة «العربي»  
تخاطب القارئ العام.. المواطن العربي  
العادي رجلاً أو امرأة.. في مستوياته

الفكري في انتزاع السيادة الوطنية ومن  
ثم حمايتها بـ«درع» التنويرية الفكرية  
والثقافية وهو دور ورسالة قامت بها  
مجلة «العربي» منذ أول يوم لصدورها  
وإلى اليوم.. ولذا اتسعت رقعة خريطة  
السيادة الوطنية على امتداد الوطن  
العربي بفعل وتفعيل معادلة تنويرية  
الفكر والثقافة.

وإذا كانت معادلة التنوير بالفكر  
والثقافة العربية قد بدأت منذ اللحظة  
الأولى لـ«ولادة» مجلة العربي بالتركيز  
على «البصمة الذاتية» لـ«الكيونة»  
والشخصية العربية فإن ذلك كان يعني  
أن ترسيخ صفات ومواصفات وسمات  
الذات العربية كان هو المدخل لـ«التحاور  
والتداول» مع الآخر..!

ومصطلح أو «صفة الآخر» تنطوي  
على عدة معانٍ ودلالات.. «فالآخر» هو  
تنوع الحضارات وتمايز الثقافات  
واختلاف الرؤى والمفاهيم والأفكار  
والتصورات للأفراد والمؤسسات  
والمجتمعات والدول على اختلاف  
ألسنتها ولغاتها.

كما أن هناك «الآخر المهيمن» بسلطته  
وقوته العلمية والتكنولوجية أو سلطته  
السياسية والجيوسياسية والعسكرية،  
و«الآخر المستلب» المفتون بـ«الآخر  
المهيمن»، و«الآخر السلبي» الغافل المتفرج  
على الطرفين: «المهيمن» و«المستلب».

في خضم الاختلاف «على الآخر»  
والاختلاف «مع الآخر» كان لابد  
لـ«العربي» أن ترتقي بجدلية العملية  
التنويرية على أساس أن تدخل الجدلية  
التنويرية مجال المزاحمة مع الآخر  
بشرط أن تكون المزاحمة إيجابية وهذا  
يعني أن «الذات المزاحمة» (أي الذات  
العربية) يتوجب عليها التسلح بـ:



العمرية المختلفة وفئاته الاجتماعية المتباينة.. خطاب التنوع الذي يستجيب إلى احتياجاته الثقافية المتزايدة، وتصله بتقنيات وأفكار العالم الذي تحول إلى قرية كونية صغيرة بالفعل، وتضعه في علاقة تماس بالجديد المتغير في هذا العالم كي يغدو هذا القارئ طرفاً فيه، وهي تسهم بنزعتها الموسوعية في إنارة عقل هذا القارئ، خصوصاً بانحيازها الضمني إلى النزعات العقلانية، كما تسهم في تأسيس قيم التسامح في وعي هذا القارئ بأن تقدم إليه من تعدد وجهات النظر، واختلاف الاجتهادات، وتباين التيارات، ما يعوده على احترام الاختلاف، وتقبل المغايرة، والإيمان بالمباينة، ومن ثم عدم التعصب لرأي بعينه أو فكرة دون غيرها، ويتأكد ذلك كله بما يصل بين الأصالة والمعاصرة، التراث والتجديد، الشرق والغرب، من منظور يؤثر الاعتدال على التطرف، والوسطية على الحدية، والوحدة على الفرقة، والتواصل على الانقطاع، الوصف على التقييم، والنقد الهادئ على المساءلة الجذرية.

في هذا الفضاء التنويري الموازي للفضاء الإلكتروني الذي تسبح وتسيل في مجاله «نسبية» المعرفة و«اكتناز» الكم وكيف المعلوماتي الإحصائي البياني الرقمي العلمي، التكنو-علمي، البيو-إلكتروني، إلخ إلخ.. تتجذر:

- تفاعلية حراك «النسبي» في الحقل المعرفي، العلمي، المعلوماتي، التكنو-علمي، البيو-إلكتروني إلخ إلخ.

- تجاوز دوائر التعددية والتنوع.

- تجاوز وتوازي دوائر الحوار والمساءلة و

- بروز مصطلح الـ Glocalism أو

«العولمحلية» (اندغام كلمة المحلية في كلمة العولمة وتواشجهما في نسيج عضوي حيوي واحد) إن جاز لنا أن نسميها!!

ويشدد الدكتور نبيل علي في بحثه المعنون: المجالات الثقافية وثقافة عصر الإنترنت على أن توجهات عصر العولمة Globalism وعصر «العولمحلية» Glo-calism تتطلب توعية تدخل في دائرتها «الدراسات المقارنة والتقابلية وعقد المناظرات واللقاءات الفكرية وربط الخطاب الثقافي العربي بالخطاب الثقافي العالمي وإدراك مغزى التنوع الثقافي وأهميته وكذلك التصدي لحملات الغزو الثقافي من الخارج والداخل على حد سواء».

على أنه لا يجب الانشغال والتغافل عن متغيرات نهاية القرن بالنسبة للطفرة النوعية في:

- مجال البيو-معلوماتية.

- مجال ثورة الهندسة الوراثية (الكلون أو الاستنساخ).

- مجال ثورة الروبوتيقيا Robotics حيث يزاحم الذكاء الإلكتروني الاصطناعي (الروبوت الذكي) الذكاء البشري الفطري.

إن هذه الطفرة النوعية لـ «ثلاثية» متغيرات نهاية القرن تطرح أسئلة التحدي على العقل العربي «المزاحم» أو الذي ينبغي أن يزاحم في «غابة» القرية البيو-إلكترونية.. وهي مرتبطة بالاحتمية - بأسئلة البوصلة: بوصلة التنويرية المتناسجة في تواشجات الجدلية الإنسانية الراقية حيث الذات والآخر وجهاً لوجه على أرضية التسامح والاختلاف والتعددية والتنوع.

# هل النقد العرب «دجالون»

ترجمة: د. زبيدة القاضي

مما لا شك فيه أن النقد الحديث هو أحد أهم النشاطات الفكرية في عصرنا هذا، ويكاد بعض النقاد يعتبرون عصرنا عصر النقد الحديث، على غرار عصر الرواية، أي القرن التاسع عشر في فرنسا، بفضل رواية ستاندال وفلوبير وبلزاك وزولا.. الخ، وتكاد صحفنا ومجلاتنا ودورياتنا الثقافية والأدبية لا تخلو من مقال أو ترجمة لنظريات النقد الأوروبية الحديثة وتطبيقاتها، حتى إنني فوجئت بهذا الكم عند عودتي من الإيفاد منذ سنوات. ومما زاد من دهشتي لقائي، بعد عودتي مباشرة، مع أحد المهتمين بأمور الثقافة، إذ أخذ ينهال علي بالأسئلة حول النظريات النقدية الحديثة وتأثيرها في الأدب، وعبر عن اهتمام بالغ بفكرة «التناص» في النقد الحديث.

ما على علاقة بنصوص أخرى». وهذا هو التناس.

من الواضح أنه كان لكلمة «تناس» نصيبا وفيرا من النجاح في التعبير عن المصطلح الأجنبي، كون الكلمة مشتقة من «نص» وتؤدي المعنى المطلوب، كما هي الحال بالنسبة لمصطلح «الزمكانية» (أي دراسة الزمان والمكان)، الذي نجده في الدراسات النقدية الحديثة، على غرار دراسات جورج بوليه (Poulet).

ومع ذلك، فثمة نقاد استخدموا مصطلحات عربية غير واضحة في تطبيقهم لبعض النظريات النقدية الأوروبية، دون أن يفكروا بتقديم شرح لها. ولجأ البعض الآخر، كالنقاد المغاربة، في دراساتهم النقدية الحديثة إلى استخدام بعض المصطلحات المنقولة عن اللغة الفرنسية. ونذكر على سبيل المثال مصطلحي فونيم ومونيم، وهما ينتميان إلى فئة المصطلحات المبتكرة من قبل المترجم، لكنها تبقى مبهمة إذا لم ترفق بشرح، ولا يكفي أن يكون القارئ متقنا للغة الفرنسية حتى يفهمها، بل يجب أن يكون على اطلاع على نظريات النقد الحديث، لاسيما تلك القائمة على علم اللسانيات التطبيقي. بالطبع، يقصد بفونيم (Phoneme) أصغر وحدة صوتية، وبمونيم (Moneme) أصغر وحدة في المعنى.

كما نجد في هذه الفئة من الترجمات مصطلحي سيميوتيك (ويترجمها بعضهم بسيميوطيقا)، وسيمانتيكا أو (سيمانطيقا)، لاسيما في ترجمات أعمال بارت (إن نقرأ سيميوتيك السرد مثلا). ويقصد بالأولى: (La Semiotique) علم الرموز أو الإشارات، وبالثانية: (La Semantique) علم المعاني.

وحاولت أن أجد مرادفا لهذه الكلمة في اللغة الفرنسية لأنها المصدر، دون جدوى، وذلك بسبب السنوات التي قضيتها بعيدا عن الدراسات العربية. وقوبلت بالاستهجان من قبل صديقنا المذكور لكوني مختصة بالنقد الأدبي من فرنسا، ولا يمكن لي أن أجهل كلمة بهذه الأهمية! ولما سألتها عن معنى هذا المصطلح، لم يفلح في شرحه، على الرغم من أنه مهتم بالمسائل النقدية، ويعد أحد مستهلكي الصحف والمجلات العربية.

طبعاً، علمت بعدها أنه كان يقصد بالتناس لفظ Inertextualite (باللغة الفرنسية). وكان باختين (Bakhtine) أول من استخدمها في «علم جمال الرواية ونظريتها» (موسكو 1975)، حين اعتبر «الحوارية» أساس علوم اللغة، والرواية أهم تعبير عنها لأنها صنف غير متجانس، غير مكتمل، وتتميز أكثر من غيرها بهذه «التعددية»، أي تعتبر مكانا لحوارات وأجناس متعددة، والتناس أهم سماتها. لكن باختين لم يستخدم لفظ «التناس» ذاته للتعبير عن هذا المعنى، بل أطلق عليه اسم «سوسيو لفظي»، لأن النص يعبر عن مستويات الكلام المختلفة وعن الذاكرة الجمعية. وكانت كريستيفا (Kriesteva) هي التي استخدمت هذه الكلمة، وهي تعتقد أن كل نص يقع في عقدة لنصوص متعددة يعد هو إعادة قراءة لها، وتأكيد لها، وتكثيف، وانزياح، وعمق.

ثم استخدمها بارت (Barthes) في ترجمته وجاءت بقلم تودوروف (Todorov) من خلال دراسته لأعمال باختين عام 1981 في «باختين والمبدأ الحواري». أما جيرار جونييت (Genette) فقد استخدمها عام 1982، ويقصد بها: «كل ما يضع نصا

(Duke) في كارولينا الشمالية، وهي أحد أعمدة «الدراسات الاجتماعية» (Social Studies)، كان جديراً بأعمال جورج بيريك (Perec) العلمية - الأدبية الساخرة. في هذا المقال، يشهر سوكال بحماسة بضحاياها غير الواعين، ويوجه المديح بأسلوب مفخم إلى نظرياتهم، ويدعي أنه يقف في صف هؤلاء الذين يحاربون اليمين العالم، الذي يقف موقف العداء من «أنوار ما بعد-الحدث». بعد هذا المديح، وقع الناشرون في الفخ، ولم ينتبهوا إلى الأمر.

يجمع سوكال في مقالته الأشياء الغامضة والترهات المفزكة، ويعرض مجموعة من الملاحظات، ويحشو نصوصه بمفاهيم استعارها من العلوم الأساسية، إذ نقرأ:

«إن طبولوجيا (هندسة لاقمية) لاكان طبقت بغزارة على النقد السينمائي، وعلى التحليل النفسي للإيدز» (١). وبعد أشهر، كشفت الخدعة في مجلة «لينجوا فرانكا» (Lingua Franca)، وأصيب الناشرون الذين كانوا في قمة السعادة بخيبة أمل، عندما علموا أن الهدف من مقال سوكال المحاكاة الساخرة وليس توجيه المديح إلى هؤلاء المفكرين. كانت ردود الأفعال على هذه الخدعة النظرية قوية جداً، واستحق سوكال كل أنواع الشتائم، واتهم في هذه المعمة بأنه «شرطي أكاديمي»، و«أميركي متعصب»، و«عدو لأوروبا»، «حمائي رجعي» من أنصار «محاكم التفتيش» الرمزيين، ومن رجال الأحكام المطلقة في العلم، و«قاذف للمقدسات»، يهبط فرنسا إلى مستوى الممونة للمخدرات الفكرية كمبدأ ديريدا (Derrida) ولاكان. وكان جوابه انفجاراً في الضحك.

ثم جاء بعد ذلك كتابه «دجل فكري» عام

أما في ترجمات ميشيل فوكو (Foucault)، وتحليله للغريزة الجنسية في «إرادة المعرفة»، فنجد مصطلح «الجهاز التاريخي» المترجم عن الفرنسية (le dispositif historique)، وهو مفهوم ترجم إلى الإنجليزية بكلمتي (Social Construct).

وواقع الأمر أن المشكلة تعود إلى التقصير الذي يعاني منه النقاد، في ترجمة المصطلح إلى اللغة العربية.

لقد صدرت أخيراً دراسات عديدة قائمة على نظريات حديثة كالأسلوبية، والشكلانية، والبنوية، والسميائية.. الخ، واليوم التفكيكية. وهي نظرية انتشرت في أميركا في السنوات الأخيرة، وتعد إحدى نظريات ما بعد الحدث (Post-modernisme) التي تأثرت بدراسات لاكان (Lacan) وبارت وفوكو وكريستيفا وقد أصبح لها أتباع كثري في أميركا وأوروبا، وما زال عدد قرائها يزداد يوماً بعد يوم، وهم قراء ليسوا متخصصين بالضرورة، مما دفع آلان سوكال (Sokal)، وهو أستاذ فيزياء في جامعة نيويورك، لكنه كان دائماً بالغ الاهتمام بالمشاكل الفلسفية، بخاصة فلسفة العلوم، مما دفعه إلى نقد تلك النظرية وطرق تطبيقها وانتشارها في أميركا. وسوكال لا يدين الحركات الفكرية الجديدة كلها، بل يدين فقط شطحاتها.

في البداية، تساءل سوكال عن إمكانية هدم أسطورة أعمال ثرثاري ما بعد-الحدث، ووجد في الهجاء والمحاكاة الساخرة أسلحة مثالية، فأطلق موجة فلسفية - علمية عام ١٩٩٦، تعد مثالا مهما في فن المعارضة. وكان مقالته: «تجاوز الحدود: نحو ترميزية محولة للجاذبية الكمية»، الذي نشر في مجلة «النص الاجتماعي» (Social Text) في جامعة دوك



1997 مع شريكه جان بريكمون (Bricmont)، وهو أستاذ الفيزياء النظرية في جامعة لوفان - بلجيكا)، الذي يتحدث عن الفلاسفة الفرنسيين وتأثيرهم في مدارس النقد الأميركي الحديث. ويتهم سوكال وشريكه الفلاسفة الفرنسيين بالدجل لأنهم ينشرون الموجات الفكرية دون أساس، ويؤثرون في فكر القاريء. وهم يستخدمون مفاهيم استعاروها من العلوم الأساسية بشكل عشوائي، وشاعري، وحماسي، وقد صرحا: «إن هدف دراستنا تقديم مساهمة، محدودة ولكن أصيلة، في نقد فلسفة ما بعد - الحداثة الغامضة»، أي عن تيار فكري ما، كان «برفضه التقليد العقلاني لفكر الأنوار»، يتناول العلوم الفيزيائية الرياضية كعمليات «سرد» بسيطة، وينطلق في استخدام مغلوط للمفاهيم ونماذجها(2).

فبوردريار (Baudrillard) يتحدث في أعماله الفلسفية عن «متعدد الأبعاد ذي انحراف الأشعة المتعدد»، وهذا يبدو علمياً في الظاهر، لكنه في حقيقة الأمر لفظ زئج خال من المعنى. قد يبدو الاتهام غير شرعي، إذ من الطبيعي أن ينتحل «رجل الأدب» مصطلحات علمية، ويعالجها كاستعارات وتشبيهات، لتصبح فكرته مفهومة بشكل أفضل. لكن سوكال يرى أن بوردريار لا ينتحل بل يخترع مصطلحات غير موجودة، «كما أنه يلتمس مجازياً» مصطلحات أخرى موجودة تلك، لكنه يستخدمها ليندفع في عناءات ضائعة مبتكرة كلياً. حتى الأجزاء غير الرياضية غامضة تماماً، إنه صنف من الشعر السيء...»(3) وهذا يعود إلى نقد سوكال لفكرة تتردد في الأوساط الأدبية مفادها: «إن كل قول غامض عميق»، بينما يتوجب على المثقفين بالضبط إزالة

الغموض المحيط بالأقوال المسيطرة، لا الإضافة على غموضها وخداها. ويتحدث سوكال عن ذلك الطالب الفرنسي الذي اتجه إلى الفلسفة بعد حصوله على شهادة التأهيل في الفيزياء، وقد قرأ مقاطعا رياضياً لدولوز (Deleuze) عن «الفرق» و«التكرار»، ولم يفهم منها شيئاً، لكن سمعة دولوز التي فوق الشبهات منعتة من التصريح برأيه. وتلك مشكلة تقديس «كبار المثقفين».

أما بول فيرليو (Virilio)، فقد وجد الكاتبان في كتاباته أفضل مثال على «الحشو الكلامي العلمي المتحل»، إن قرأ مثلاً: «بهذا الاشتقاق للأشكال والنماذج الهندسية، وبانحراف الأشعة للأبعاد، وبالرياضيات التصاعدية، نبلغ نرى سرالية للنظرية العلمية...»(4).

ونزاع برغسون (Bergson) مع أنشتاين لم يكن ذا طابع فلسفي كما ادعى، بل كان بسبب عدم فهمه لنظرية النسبية وسوء استخدامها. ووصف سوكال حديث لاكان بأنه «تقيل ورنان»، وهو «يدهش المستمع بمعرفة سطحية»، فيستخدم كلمات علمية يقيم عليها إثباتات مجردة من المعنى ولا علاقة لها بالموضع (مقاربات عشوائية بين السطوح الرياضية وتركيبات الأمراض العقلية).

وتدعي كريستيفا أنها تقيم نظرية شكلية للغة الشعرية مبنية على مفاهيم رياضية كنظرية المجموعات، دون أن يكون هناك علاقة بينهما، وهي ترتكب في حالات أخرى أخطاء جسيمة فعلاً، وذلك في أعمالها خلال فترة الستينيات. لكنها تغيرت منذ ذلك الحين، ومع ذلك فمازال النقاد والقراء الأميركيون يبدون اهتماماً بالغاً بتلك الأعمال.

وهكذا، يقوم النقاد باستيراد مفاهيم

عليكم أن تقبلوا أمرا لا تفهمونه، فقط لأنني أنا الذي أقوله».

كان لابد من ظهور ثائر كألان سوكال حتى يتساءل النقاد في بلد تكثر فيه الموجات الفكرية والأدبية كأميركا، عن أهمية تلك النظريات الحديثة وتأثيرها في الحركة الفكرية، وحتى ينظروا بعين النقد إليها قبل اتباعها وتطبيقها. وهنا لا يسعنا إلا أن نتساءل بدورنا عن أهمية تلك النظريات الحديثة في ثقافتنا، ونطلب من نقادنا أن يدرسوها ويقيموا أبحاثا حولها، وأن تشرح للقارئ قبل تطبيقها بحماسة دافعها غالبا ذلك التقديس اللامنطقي لكبار المثقفين. وذلك حتى يفهم القارئ ما يقرأ، ولا يتحدث عن الأفكار الجديدة كصديقنا المتهم بقضية التناص. عندها يصبح القارئ العربي فاعلا بحق، لا كالقارئ الأميركي ببغاء يردد نظريات ما بعد-الحداثة متأثرا بمشاهير المفكرين الفرنسيين، ويصبح الناقد مفككا، (من أنصار النظرية التفكيكية)، لا، مفككا، باحثا، لا «دجالا».

## الهوامش:

- (1) عن مجلة «لو نوفيل أوبسرفاتور»، (Le Nouvel Obsdrvateur)، العدد 171، من 25 أيلول إلى 1 تشرين الأول 1997.
- (2) لوران ماييه، رئيس تحرير مجلة العلوم والمستقبل، «بيان عن دجل فكري»، المرجع السابق، ص 51.
- (3) «حوار مع ألان سوكال»، أجراه فيليب بوليه-جيركور، المرجع السابق، ص 48.

(4) المرجع السابق، ص 49.

- (5) لوران ماييه، «بيان عن دجل فكري»، المرجع المذكور أعلاه، ص 51.

من العلوم الأساسية وإيقامها في العلوم الإنسانية، «دون تقديم أقل تبرير تجريبي أو ذهني لهذه الطريقة»، وينقلونها إلى قارئ غير مختص لا يفقه منها شيئا». عندها يتبع القراء نظرياتهم من دون تفكير ويرددونها كالبيغاوات.

وإذا كان سوكال وشريكه بريكمون يوجهان النقد إلى المفكرين الفرنسيين، فذلك ليس بسبب عدائهم الشديد للفكر الفرنسي، بل لأن هؤلاء المفكرين الذين صدرت أعمالهم بغزارة إلى الولايات المتحدة الأميركية، يستخدمون كمرجع أساسي في خطاب ما بعد-الحداثة الأميركي. وكان الهدف الرئيسي من كتاب «دجل فكري» توجيه النقد إلى مجموعة من النقاد الأميركيين تكن للفلاسفة الفرنسيين «عبادة لا منطقية».

لماذا انطلق ألان سوكال وجان بريكمون في بحث ممل كهذا؟  
والجواب ببساطة: «إن الخطابات الغامضة العمدة، وغياب الاستقامة الفكرية التي ترافقها، تسمح جزءا من الحياة الفكرية، وتقوي حركة ضد-الفكرية السهلة التي تنتشر بكثرة منذ فترة في الناس» (5).

وفي الفترة الأخيرة، أصبح سوكال مشهورا جدا، حتى إنه يعرف اليوم بلقبه سوكال من دون اسمه الأول، كأى صاحب نظرية. وهو يستمتع بالتهافت الذي أثارته موجة أفكاره، لكنه يقر بأنه لا يستطيع للحاق باندفاع أتباعه الذين ذهبوا بعيدا، إلى أن كرسوا له مواقع على شبكة الانترنت. ومع ذلك فهو يخشى أن يقع قراؤه في الانحراف الذي كشفه وشهر به مع شريكه بريكمون، وهو «استغلال السلطة». وقد بقي مخلصا لمبدئه الأساسي إذ أعلن: «أنا أقول دائما لطلابي: لا يتوجب

## حصاد الرابطة في شهر

• علي عبد  
الفتاح

تبدو الحركة الثقافية في الكويت فياضة بالقضايا النقدية ومحاولة إثارة الذهن بشتى الأفكار ليشارك المثقفون في تنمية واعلاء القيم والمثل العليا وليؤسسوا صرحا جديدا من الأدب قائما على التفاعل الحقيقي بين المبدع والجمهور. وإذا كان المبدع قادرا على إثارة دهشتنا من خلال قدرته على توظيف أدواته بعمق مثير وسحر غامض وعذوبة فاتنة فسوف يظل المتلقي منجذبا إلى المبدع بشغف عميق وحب كبير يتابعه ويناقشه ويتذوق وينهل من بحر علمه ومعرفته.

## محاضرات :

الإبداع والغربة أو الاغتراب في شعرنا القديم

كانت محاضرة رائعة للدكتورة سعاد عبد الوهاب شاركت بالقائه التفرقة بين الغربة والاغتراب حيث في ندوات رابطة الأدباء التي تقام يوم الأربعاء من كل أسبوع. كان عنوان المحاضرة عن: «الإبداع والغربة في شعرنا القديم» حيث ترى الدكتورة سعاد أن بعض الباحثين يفرق بين الغربة والاغتراب حيث إن الغربة قاصرة على البعد المكاني، والاغتراب يوصف بأنه البعد النفسي الناتج عن شعور بالجفوة والانطواء، ورفض الجماعة والتمرد على القيم السائدة. ويرى الشاعر نفسه وحيدا وربما مضطهدا وربما محاربا على الرغم أنه يعيش بين أهله ويزاول نشاطه العملي مثل غيره.

ولكن الدكتورة لم تأخذ بهذه التفرقة بين الغربة والاغتراب حيث المادة اللغوية الواحدة وتداخل المستويين من الناحية السلوكية، فكم أدى اعتزال الجماعة ورفضها إلى الهجرة الفعلية، وكما أدى البعد المكاني إلى التمرد ومحاولة النسيان.

ومن هنا يصبح مصطلح الغربة والاغتراب كائنا له معنى واحد حيث الصراعات الحضارية والفكرية والاجتماعية وعصر الحروب والأزمات والهزائم.

وبذلك تركز الباحثة على مصطلح الاغتراب الروحي أو الغربة الروحية في الحياة الشعرية القديمة مع نشأة الأمصار والمدن وظهور الصراعات الفكرية



وكتشوفاتهم وتجاربهم الروحية بما يجعل من أشعارهم استثناء يحتاج إلى استعداد خاص لدى الناقد حتى يتمكن من الاقتراب من عالمهم المتميز.

وتعرض د. سعاد عبدالوهاب إلى نماذج من الغربة الاجتماعية في الشعر القديم حيث ديوان الهزليين وتصف كيف كانت مأساة الشاعر أبو ذؤيب الهذلي الذي هلك له خمسة بنين في عام واحد بفعل الطاعون وأصبح وحيدا يتوجع وسقط ضحية أحزانه وانطوائه ويقول:

**قالت أميمة: ما لجسمك شاحبا  
منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع  
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا  
إلا أقض عليك ذاك المضجع**

وتتعرض الباحثة إلى قصيدة أخرى شهيرة للشنفرى يقول فيها:

**أقيموا بني أبي صدور مطيكم  
فإني إلى قوم سواكم لأميل  
فقد حمت الحاجات والليل مقمر  
وشدت لطيات مطايا وأرحل  
وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى  
وفيهما لمن خاف القلى متعزل  
لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ  
سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل**

وتفسر اغتراب الشنفرى وشكواه من قومه الذين لم يقدموا له الحماية فأخذ بعد ذلك يتغنى بخصاله النبيلة التي تصبح متفردة بالمقارنة بقومه، ومن هنا يشعر بالغربة أو الاغتراب الروحي.

وتتعرض الباحثة إلى نموذج آخر من شعر الطغرائي الذي عاش في العصر العباسي الثاني هذا العصر الذي شهد

والمذهبية. أما عن اختيارها الإبداع في عنوان الحديث ذلك لأن أساس الالتفات إلى الظاهرة الاغترابية كان من منطلق سيكولوجي يرصد ويحلل ويصف لحظة إبداع القصيدة التي ترتبط بالخلة والعزلة والانفراد.

وترى الباحثة أن السمات الخاصة بالابداع وهي السمات المزاجية تكمن فيها سمات الاغتراب ونجد فيها التسويع لموقف الجماعة التي تخضع للعرف ولا ترحب بتحدي المؤلف وكيف يؤدي الصدام إلى إهمال المبدع وربما اضطهاده مما يسلمه في النهاية إلى مشاعر الاغتراب.

ولقد رصد علماء النفس حالة التوتر التي يمكن أن نعتبرها درجة أو طريقة من طرق العزلة أو الغربة الوقتية التي تبحث عن علاج لها في التعبير الفني الذي يبدو وكأنه علاج أو مداواة لحالة الاغتراب ومخفف لحالة التوتر وهذا ما يشهده المبدعون والقصد من ذلك أن الشاعر مثلا يصادف حالة من التوازن والرضا عن النفس وتحقيق الذات عقب فراغه من إنتاج قصيدته لأنه يعتقد أنه انتصر على عزلته وحقق الاتصال مع الآخرين بطريق الفن ذاته أي القصيدة التي أنتجها.

إن الطابع الاغترابي الشامل واضح وقد لا يحتاج إلى بذل مجهود كبير في اكتشافه في أشعار مثل الخوارج في العصر الأموي والعذريين، فالخوارج استثناء في السياسة والحب والحب العذري استثناء في العاطفة وكلاهما يشعر بأنه مغترب بين الكثرة التي أدمنت المؤلف وانصاعت لقوة التقليد ورضيت بالأمر الواقع ويلحق بهذين الصنفين من الشعراء المبدعون من المتصوفة فلهم طريقتهما ورموزهم وخيالاتهم



وخلوني لمعترك المنيا  
وقد شرعت أسنتها لنحري  
أني لم أكن فيهم وسيطا  
ولالي نسبة في آل عمرو

وتختتم د. سعاد عبدالوهاب  
محاضرتها بأن الظاهرة الاغترابية تحتاج  
إلى مزيد من التفصيل ويكفي أنها أثارت  
القضية قضية الاغتراب من منظور نفسي  
يرتبط بعملية الإبداع الشعري ومن ثم  
يمكن طرحها من زوايا مختلفة فالشاعر  
في صميمه مغترب بين أهله وأنه لو لم  
يغترب لم يشعر ولم يبدع؟

### يوم الكتاب العالمي:

احتفل المجلس الوطني للثقافة والفنون  
والآداب بيوم الكتاب العالمي وأقيمت لهذه  
المناسبة احتفالية ثقافية تضمنت  
محاضرة حول الترجمة الإلكترونية  
قدمها د. جمال القناعي من جامعة الكويت  
بمقر رابطة الأدباء. كما تضمن الافتتاح  
معرض مقتنيات وإصدارات المجلس  
الوطني التي تشمل سلاسل عالم المعرفة  
وعالم الفكر والمسرح العالمي وإبداعات  
عالمية والثقافة العالمية هذا إلى جانب  
إصدارات أخرى كثيرة. وقد أقيم المعرض  
في مسرح مركز عبدالعزيز حسين  
الثقافي بمشرف وأقيمت أيضا محاضرة  
حول قانون الملكية الفكرية شارك فيها د.  
محمد الفيلي وأحمد الدين من جامعة  
الكويت.

وكانت عدة جهات قد احتفلت باليوم  
العالمي للكتاب في العام الماضي منها  
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب  
والصندوق الوقفي للثقافة التابع لوزارة  
الأوقاف وجامعة الكويت. وقد تبنت

الفوضى والاضطراب والمؤامرات مما  
أنتج الشعور بالاغتراب لدى الشعراء.  
وهنا يتجه الطغرائي إلى تمجيد نفسه  
والتغني بأصالة الخلق والعقلية فيقول:

أصالة الرأي صاننتني عن الخطل  
وحلية الفضل زاننتني لدى العطل  
فيم الإقامة بالزوراء لا سكاني  
بها ولا ناقتي فيها ولا جملي  
ناء عن الأهل صفر الكف منفرد  
كالسيف عرى متناه عن الخل  
فلا صديق إليه مشتكى حزني  
ولا أنيس إليه منتهى جذلي  
طال اغترابي حتى حن راحلي  
ورحلها وقرى العسالة الذبل

وتفسر الباحثة بأن هذا نوع من  
الاغتراب المكاني الذي هو نتيجة اغتراب  
روحي معذب وتستشهد على ذلك بقوله:

أعدى عدوك أدنى من وثقت به  
فحاذر الناس واصحبهم على دخل  
فإنما رجل الدنيا وواحد  
من لا يعول في الدنيا على رجل  
وحسن ظنك بالأيام معجزة  
فطن شرا وكن منها على وجل

وتحلل د. سعاد عبدالوهاب لقصائد  
الاغتراب لدى الشاعر العرجي الذي اعتزل  
وعاش حياة اللهو حتى ساقته بعض  
أخطائه إلى السجن ولذلك تجربته جديرة  
بالدراسة في إطار الاغتراب فيصف  
مأساته ويقول:

أضاعوني وأي فتى أضاعوا  
ليوم كريمة وسداد ثغر

وكندية وروسية ثم بدأت اليابان بإجراء أبحاث حول الترجمة في جامعة كيوشو. ومع تنامي الحرب الباردة في الستينيات استثمرت أمريكا 20 مليون دولار لتطوير أنظمة الترجمة الآلية وكذلك تزايدت اهتمامات كل من بريطانيا وفرنسا واليابان وروسيا واعتمدت هذه المحاولات على الترجمة الآلية المباشرة. وهذه الترجمة المباشرة تعتمد بشكل أساسي على استخدام معاني الكلمات أيا ثم صفها في أشباه جمل وذلك لأنها اعتمدت الطرق الإحصائية أكثر من التحليل اللغوي للمعنى. وفي ذلك الوقت لم يكن للنظريات حول القواعد الشكلية والتحويلية أي أثر بعد على أبحاث الترجمة الأولى.

وقد جاءت نقطة التحول عام 1964 حينما نشرت اللجنة الاستشارية للمعالجة اللغوية الآلية تقريرها الذي ورد فيه أن الترجمة الآلية بطيئة ومكلفة وأقل دقة من الترجمة البشرية وأنه من الأفضل الاتجاه إلى الوسائل الآلية المساعدة للمترجم بدلا من الترجمة الآلية الكاملة مع ضرورة تطوير علم اللغويات الحاسوبية.

وقد كان لهذا التقرير أثره المدمر في وقف الاستثمار في برامج الترجمة الآلية لمدة خمسة عشر عاما كما دفع هذا الباحثين إلى مراجعة نظرياتهم للوصول إلى ما أطلق عليه الأنظمة غير المباشرة.

والأنظمة غير المباشرة تعتمد على وجود مرحلة وسيطة من التحليل اللغوي بحيث أن الكمبيوتر بدلا من محاولة إيجاد مقابلات مباشرة ما بين اللغة A ولغة C مثلا فإنه يقوم باعتماد اللغة B باعتبارها أساس المقاربة. ومعنى ذلك أن هذه الأنظمة تعتمد التحليل المجرد للمعنى

منظمة اليونسكو في الدورة الثامنة والعشرين هذا اليوم العالمي للكتاب وحقوق النشر بمبادرة من الاتحاد الدولي للنashرين ويهدف يوم الكتاب العالمي إلى لفت الانتباه لأهمية الكتاب كأداة ثقافية.

وفي مقر رابطة الأدباء كانت محاضرة د. جمال القناعي حول الترجمة الإلكترونية وقد استعان بوسائل بصرية ولوحات إيضاح لبيانات تطور الترجمة ومدى أهميتها في مساعدة المترجم على التحقق من النص وصياغته بمهارة كبيرة.

وتتبع د. جمال القناعي تاريخ الترجمة الآلية حيث ترجع المحاولة الأولى للعالم الروسي Peter Simrnov الذي قدم أول فكرة عام 1933 للحصول على براءة اختراع للترجمة من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف مروراً بلغة عالمية مختارة من الفرنسية أو الإنجليزية أو الروسية.

ويشرح المحاضر بأن المؤسس الأول الأكثر شهرة هو Waver weaver الذي قدم مذكرة بأن الترجمة الآلية عام 1949 أكد فيها أنه يمكن الاستعانة بالكمبيوتر المستخدم أثناء الحرب العالمية الثانية في فك الشفرات وتحليل بيانات أسلحة القاذفات لإجراء الترجمة الآلية.

وبناء على هذا الاقتراح خصصت أمريكا ميزانية لإجراء الأبحاث حيث أصبح Bar Hillel أول باحث متفرغ في الترجمة في معهد ساساثوستش للتكنولوجيا عام 1951.

وفي عام 1952 عقد أول مؤتمر للترجمة الآلية في الولايات المتحدة في نفس المعهد. وفي عام 1954 قدم أول نظام للترجمة الآلية من الروسية للإنجليزية في نيويورك ثم عقد أول مؤتمر دولي عام 1956 بحضور وفود أمريكية وألمانية

لأنه بدون ذلك سيتعذر على العرب التعامل مع التكنولوجيا الجديدة المصممة لمعالجة قضايا اللغة الإنجليزية والنتيجة المحتملة لهذه الثغرة اللغوية على المدى الطويل ستكون انحسار اللغة العربية كواحدة من اللغات الحية للاتصالات والثقافة العالمية.

وفي محاولة لحل العضلات الناجمة عن خصوصيات اللغة العربية لم يكن بالأمر السهل، فاللغة العربية موصولة الكتابة وذات تشكيل غير ظاهر وطبيعة اشتقاقية الأمر الذي يؤدي إلى خلق صعوبة أمام الكمبيوتر أن يجزئ العربية ويقرأها ثم يستنتج لفظها الصحيح وتركيبها الصرفي وبالتالي معانيها السياقية.

وهكذا حشدت شركة صخر أكثر من 70 من علماء اللغة وخبراء اللسانيات الحاسوبية والمطورين والمبرمجين الذين عملوا بصورة متواصلة ما يزيد عن مليوني ساعة في سبيل إيجاد الحلول التي تجعل الكمبيوتر قادراً على التعامل مع العربية مثل تعامله مع الإنجليزية أو أي لغة بسيطة التركيب.

## العالمية والمحلية في الفنون التشكيلية:

ضمن النشاط الثقافي للجمعية الكويتية للفنون التشكيلية كانت هناك محاضرة للدكتورة زينات البيطار أستاذة تاريخ الفن والآثار في الجامعة اللبنانية. وقد ألقى محمود الرضوان رئيس الجمعية كلمة التقديم التي تطرق فيها إلى أهمية الفنون في الارتقاء بالشعوب، وأن الحركة التشكيلية الكويتية المعاصرة مازالت في أوج تطورها وحادثة عمرها

بدون التراكيب الشكلية أي إنها تهتم في بداية الأمر باستخلاص المعنى بدون التراكيب النحوية من اللغة الأصل A ثم ترسلها إلى اللغة الوسط B الذي يقوم بصياغة المعاني في جمل بناء على العلاقة المحددة مسبقاً بينها وبين اللغة C.

والهدف من هذا النظام إبعاد التداخلات والاختلافات ما بين اللغة الأصل واللغة المترجم إليها بالاستعانة بلغة عالمية وسيطة تسهل من عملية النقل. إذن بدلاً من تحليل لغات العالم العديدة ومحاولة إيجاد مقابلات ثنائية مباشرة فإن من شأن اللغة الوسيطة تسهيل النقل.

ومن هنا بدأت البحوث والاهتمام الكبير بالترجمة الآلية التي قطعت الآن شوطاً كبيراً من خلال العلاقات الاتصالية عن طريق الانترنت ولغة الحاسوب وبرامجه المتعددة.

## الترجمة والانترنت:

وقد عقت على هذه المحاضرة الأستاذة جمانة حنا لإيضاح أحدث الطرق للتعامل مع الترجمة الآلية وكيف تطورت من خلال استخدام البرامج العديدة وجاء في تحليلها أن نظم الترجمة الآلية من أكثر النظم التي تتحدى العقل البشري تعقيداً وصعوبة ولا يزال الطريق طويلاً أمام طموحات وأحلام العاملين بها للوصول لنتائج عملية.

لقد ارتبط تطور الحاسب باللغة الإنجليزية الأمر الذي عالجه كثير من الدول بالتعامل مع الحاسب بلغتها الأصلية. ثم جاء الوافد الجديد الانترنت وأصبح لزاماً علينا أن نضع اللغة العربية على قدم المساواة مع لغات العالم في التعامل مع الانترنت والثقافات المعاصرة

بالنسبة للحركات الأخرى في البلاد العربية والأجنبية ورغم ذلك استطاعت أن تبرز بزمان قياسي وأن يكون لها شخصيتها المميزة حيث استمدت هويتها من مكونات المجتمع الكويتي وأصبحت معالم بنيتها صورة صادقة من هذه التركيبة الخاصة لهذا المجتمع الذي أخذ بكل أساليب الحضارة الحديثة دون أن ينسى عاداته وتقاليده وتراثه العربي الإسلامي.

في بداية المحاضرة تطرح د. زينات البيطار تساؤلها التالي: هل أنجزنا تقدما وتحديثا لازمين في حركة العصر الفنية العالمية؟ وأين هي بصماتنا المحلية في الجهد الإنساني لبناء الحضارة العالمية المعاصرة وثقافة القرن العشرين؟

وتفسر د. زينات البيطار قضية الحداثة في البلاد العربية بأنها لم تكن ظلا للثورة الصناعية البرجوازية ولا عملا تحديثيا شاملا لكل بني المجتمع بل حدثتنا شذرات مبعثرة من المظاهر الحداثية مزقت نسيج الوحدة والهارموني في المجتمع.

ومع ظهور مصطلح وحركة ما بعد الحداثة بدت الشخصية الإنسانية وكأنها قد أشرفت على تغير جديد. فكل نهايات القرون كانت تحمل في ذاتها نقدا ضمينا لمداها السياسي والاقتصادي والثقافي وتبدأ بزرع البذرة للمدى المستقبلي أي التفكير في حال القرن.

ماذا وراء ما بعد الحداثة وخارجها؟ شيء واحد يبدو جليا لنا هو اشتداد عود الثقافات المحلية أو القومية أو الفرعية أو المهمشة رغم تحييدها في خضم الدعاية والتقليد لبناء ثقافة كونية عالمية مركزها الغرب رغم ولأهمها الانبهارى لما يفرزه الغرب المركز.

وتتحدث الكاتبة عن مدى العلاقة بين ثقافة الشرق والغرب حيث أصبح الشرق حقل تجارب خصب لكل ما أفرزته ثقافة الغرب من أحدث الأسلحة المدمرة إلى آخر صيحات موضة الحداثة وقاومنا الاستعمار العسكري وسرنا بالحداثة ودخلنا فلك التبعية الحضارية الغربية لقوة حضورها ووفرة مردودها ولافتقارنا إلى بديل ينفذ رماد الزمن المتقعر فوق جمر حضارتنا وحيوية الإبداع منذ قرون.

وتتطرق د. زينات البيطار إلى عالمية الفن التشكيلي بأنها انطلقت من الغرب باريس أولا ثم أمريكا لاحقا ودام لها الإبهار والبريق لسببين أساسيين هما: أولا: ارتباطها بقم السوق الاستهلاكية الرأسمالية العالمية وخضوعها لمبدأ التحول والتبدل والتغيير السريع المواكب لحركة السرعة في العرض والطلب لاقتصاد السوق وبورصة الفن العالمية.

ثانيا: إن ثقافة الغرب العالمية المتمثلة في الحداثة استمرت واستقطبت نتاج الحضارات الشرقية في آسيا وأفريقيا من الفن الفرعوني والفارسي والإسلامي والصيني والهندي والياباني والبربري والزنجي والبيزنطي والروسي والمكسيكي واللاتيني.

وبالتالي قربت صورة الحضارات البعيدة باكتشاف خصوصيتها ومفاتيحها التقنية والجمالية وجعلت مسألة تغلغل وانتقال صورها وأفكارها وموتيفاتها وتقنياتها إلى الفن الحداثي الغربي وفرنسا بالذات عاصمة الحداثة العالمية. وهذا الانفتاح المعرفي جعل الحداثة الفرنسية الغربية عالمية لأنها تضمنت في بنيتها التأسيسية إعادة إنتاج وبناء كل الإنجازات الحضارية الفنية



العالمية على اختلاف زمانها ومكانها وبوصفها النتاج المتكامل للفكر الإنساني بنقائصه.

ثالثا: كان هناك حركة عصر النهضة في إيطاليا وازدهار النزعة القومية في الثقافة الإيطالية الكلاسيكية الحديثة واستفادتها من الفن اليوناني والبيزنطي والقوطي والإسلامي والصيني والفارسي والفلامندي وكل التراث الفلسفي والعلمي اليوناني والإسلامي سعيا لاستعادة روما دورها القديم كواضعة لقوانين الموضة الفنية.

وتحدد د. البيطار أثر ظهور الرومانسية وتنوع مدارسها حيث أحدثت منعطفًا جذريًا في حياة البشرية ومرحلة انتقالية للمجتمع والثقافة الأوروبية من النظام الاقطاعي إلى النظام البرجوازي الحديث بعد الثورة الفرنسية وولدت ثقافة مميزة للقرن التاسع عشر.

بدأ بعد ذلك دخول الثقافة الكلاسيكية الغربية وتقنياتها إلى صلب الثقافات المحلية في الوقت الذي كان فيه مثقفو أوروبا وفنانوها في فرنسا وبريطانيا وألمانيا وسويسرا وروسيا وإيطاليا يتدافعون باتجاه كسر القوالب الكلاسيكية الغربية والنهل من ثقافات الشرق للوصول إلى أدوات تعبيرية جديدة تستجيب لروح العصر وخلق فن جديد طليعي هو نتاج جهد كل المدارس الفنية الأوروبية ومعارف كل الحضارات التي اكتشفوها.

ثم بعد ذلك استهوتنا لعبة الحداثة الغربية على صعيد كل الفنون والآداب ولا خجل في التأثر والاقتباس والترجمة ولا خوف أو قلق على مستقبل ثقافتنا الفنية التشكيلية على امتداد تنوعها في خارطة الوطن العربي.

لقد استلطنا من القرن العشرين وعالميته الحداثية الغربية ما احتاجته ثقافتنا للنهضة والتطور والنمو بعد قرون من الركود وما بهرنا بداية القرن ثم تطويعه لصالح اشتداد عود الحركات التشكيلية الفنية وانتشار معاهد وأكاديميات الفنون والمتاحف والتربية الفنية وبالتالي خفت حدة الهوة التي كانت قائمة بين الفنان التشكيلي العربي والمجتمع والذائقة الشعبية.

وفي نهاية المحاضرة أكدت البيطار بأن دور المرأة قد برز في الحركات التشكيلية المحلية وتطورت ظاهرة اقتناء الأعمال الفنية في البيوت والمؤسسات لقدرتها على خلق نكهة محلية في الفن استهوت الذائقة الفنية الاجتماعية على مختلف انتماءاتها.

### إصدارات جديدة في الكويت:

#### ● الأسماك تموت غرقا:

مجموعة قصصية من تأليف الكاتبة الكويتية فوزية السويلم صدرت عن دار قرطاس بالكويت تحاول الكاتبة إثارة القضايا المتعلقة بالمرأة واتجاهاتها في الحب والحياة والعلاقات الاجتماعية وكيف يمكن للمرأة أن تواجه هذه القضايا دون أن تفقد قيمتها الفكرية والإنسانية.

#### ● كتاب تذكاري عن د. فؤاد زكريا:

أصدر قسم الفلسفة بجامعة الكويت كتابا تذكاريًا بعنوان: د. فؤاد زكريا باحثًا ومثقفًا وناقداً، وذلك تكريماً لخدماته الجليلة التي قدمها للكويت ولقسم الفلسفة وذلك بمناسبة بلوغه سن السبعين. وقد ساهم في هذا الكتاب مجموعة من الأدباء وأساتذة قسم

الفلسفة وأشرف على طباعة الكتاب  
وتحريره د. عبدالله العمر.

ويعرض الكتاب لسمات فكر د. فؤاد  
زكريا حيث اتخذ العقل المنهج الأساسي  
في كتاباته وتحليلاته بغض النظر عن  
الأسس النظرية أو العقائدية أو الآراء  
الفكرية السائدة. وتناول د. فؤاد زكريا  
آراء فلاسفة كثيرين بالنقد والتحليل  
وحاول استخلاص اتجاهات جديدة  
مبتكرة وظلت كتاباته تحاور العقل  
العربي وتنتقد الثقافات الرجعية والطاغية  
والمستبدة، وتطرق إلى أفكار العامة  
وتناولها بالتحليل من خلال طرق بسيطة  
وسهلة بعيدا عن المصطلحات الفكرية.  
والكتاب يعد سجلا شاملا عن إنجازات  
هذا المفكر الكبير.

### ● هنا الكويت:

صدرت دراسة تحليلية من تأليف د.  
سهام الفريح في مجال الإعلام تناولت  
فيه موقع الكويت ونشأتها ثم الإعلام  
والتخطيط الإعلامي والإعلام في الكويت  
سواء في الخارج أو الداخل. وتوضح د.  
سهام الفريح إلى أن ظهور التخطيط  
الإعلامي كان عاملا رئيسيا في تغيير  
الأسلوب القديم للتخطيط والاتصال  
بحيث أصبح التخطيط الإعلامي أكثر  
شمولا مع المؤسسات الأخرى في  
المجتمع.

ثم تشرح الدراسة دور الوسائل  
الإعلامية الداخلية من إذاعة وتلفزيون  
وشؤون هندسية ونظم المعلومات  
 والاتصالات وتقدم نبذة تاريخية عن كل  
وسيلة وتحدث عن دور هذه الوسائل  
ولاسيما أثناء الغزو العراقي. وتعرض  
بدقة دور المحطات الإذاعية مثل البرنامج  
العام والبرنامج الثاني وإذاعة القرآن

الكريم وإذاعة اف.ام والبرنامج  
الانجليزي وإذاعة الشباب والرياضة ثم  
قنوات التلفزيون والقناة الفضائية وتقدم  
الدكتورة دراسة تحليلية لدور كل هذه  
القنوات.

ثم تتجه د. سهام الفريح إلى المسرح  
والسينما ووكالة كونا وتبدأ بمنهج  
تاريخي لهذه الوسائل ونشأتها وتعرض  
لدور الصحافة والمجلات والدوريات  
الصادرة عن المؤسسة الرسمية وتبحث  
في تاريخ الصحافة الكويتية.

وتبحث د. سهام الفريح في الإعلام  
البديل أو الإعلام كما أطلقت عليه الإعلام  
الشعبي الذي يشمل الديوانية والمساجد.  
وتتحدث المؤلفة عن الاستراتيجية  
الإعلامية المقترحة لدولة الكويت وتحدد  
بعض الوسائل منها مجلس للإعلام  
وتطوير الإعلام الخارجي ودعم بعض  
المؤسسات ورفع كفاءة الكوادر الفنية  
العاملة في أجهزة الإذاعة والتلفزيون  
وريادة خبراتها من خلال برامج تدريب  
متطورة وتطوير بنوك المعلومات وإضافة  
تشريعات قانونية فيما يخص التسعير  
والخصوصية والبرمجة والمواد الإعلامية  
والإنتاجية والحماية والرقابة والقرصنة  
والتأثيرات النفسية.

### ● طموح القوة وحلم المستحيل:

كتاب جديد صدر من تأليف نورية  
السداني يتناول مسيرة شخصية نسائية  
رحلة هي هدى البحر واحدة من القيادات  
النسائية الكويتية والتي قدمت ما لا يمكن  
أن يقدمه إنسان خلال مسيرة حياته. وقد  
درست هدى البحر في بيروت بصحبة  
أختها وقد شاركت في مجالات وأنشطة  
كثيرة وكانت عازفة ماهرة على البيانو.  
وحضرت هدى البحر للكويت لتدرس في

في العقود الأولية وهو دراسة في بعض الأنظمة القانونية، ويقع الكتاب في 154 صفحة ويهدف إلى معالجة مسألة تحديد الثمن في العقد النموذجي وأثر تخلف هذا التحديد في العقد وفي العقود المنفذة له.

والكتاب الثالث: التأمين الإجباري من تأليف د. عبد الحميد الحفني ويتحدث عن المسؤولية المدنية لمشيدي البناء والأضرار التي تلحق بالمضرور من تهدم البناء ويتعرض لدراسة مقارنة في القانونين المصري والفرنسي، ويقع الكتاب في 248 صفحة. وقد كان المأمول من تقدم أساليب البناء الحديثة أن تقلص ظاهرة انهيار المباني إلا أنه من الملاحظ انتشار هذه الظاهرة ويرجع السبب إلى ذلك أساليب البناء الحديثة التي تمكن من إنجاز المباني الشاهقة في وقت قصير الأمر الذي يأتي على حساب متانة البناء وتماسكه.

والكتاب الرابع من تأليف د. ابراهيم عبد الجواد دودجواهر الدبوس بعنوان: الدافعية في الأنشطة الترويحية وتعلم اللغة الانجليزية. ويحتوي على تسعة فصول تؤكد أهمية الأنشطة الترويحية لتنمية الحافز للتعلم في مناخ هادئ مريح. وذلك عندما يمارس التلاميذ أداء الأدوار التمثيلية ورواية القصص والقاء الأغاني التربوية فإنهم يندمجون في حوار حياتي طبيعي.

● **مهرجان الكويت المسرحي الثالث:** أقيم في الكويت المهرجان المسرحي الثالث الذي افتتحه وزير الإعلام يوسف السميط وحضره الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الدكتور محمد الرميحي وكثير من المثقفين والمهتمين ورجال المسرح وضيوف المهرجان ومنهم الكاتب المسرحي محفوظ

المدرسة الانجليزية ثم ذهبت بيروت للدراسة في الجامعة الأمريكية في تخصص علم البحار. وبعد ذلك ذهبت إلى أمريكا لتكمل دراستها حتى حصلت على الدكتوراه عام 1990 في العمارة.

واشتغلت هدى البحر بعد ذلك في معهد الكويت للأبحاث العلمية إضافة إلى عملها مدرسة مساعدة في قسم علم الحيوان في جامعة الكويت.

وخلال العدوان الغاشم على الكويت تطوعت للعمل في مكتب الاستثمار الكويتي بلندن إضافة إلى توليها مسؤولية الممتلكات الدبلوماسية الكويتية في المملكة المتحدة. وأصيب هدى البحر بمرض وظلت تقاوم حتى رحلت عن الحياة عام 1997.

● **كتب جديدة عن النشر العلمي بجامعة الكويت:**

صدر عن لجنة التأليف والتعريب والنشر التابعة لمجلس النشر العلمي بجامعة الكويت كتاب: التعاقد بوسائل الاتصال الحديثة من تأليف د. محمد السعيد رشدي ويقع في 150 صفحة. ويشرح الكتاب فكرة التعاقد بوسائل الاتصال الحديثة التي سيطرت على العالم الآن وأصبح كل شيء في حياتنا خاضعا لتقنية الاتصال الحديث حتى داخل المجال التجاري بعد أن احتل الكمبيوتر مكانة هامة في العمليات التجارية وفي تصميم نظم المعلومات وبنائها وظهر بذلك التعامل العابر للحدود والقارات والبيع عبر القارات أو عن طريق التلفزيون والانترنت وقد ركز الكتاب على هذا النوع الأخير من البيع عبر الاتصال.

وصدر كتاب آخر من تأليف د. محمد عبدالظاهر حسين عنوانه: تحديد الأثمان

عبدالرحمن والفنانة اللبنانية نضال الأشقر. وجاء في كلمة الافتتاح للدكتور محمد الرميحي بأن المسرح مازال يقاوم كل فنون الإبهار والصور الملونة معتمدا على الرغبة الدفينة في أعماق كل منا في أن يرى جزءا من ذاته مقدما بشكل صادق.

ويتذكر الرميحي كلمات الشاعر المسرحي برتولد بريخت الذي قال كم أتمنى أن يكون جمهور المسرح هو جمهور كرة القدم.

ويتذكر الرميحي أيضا ما قاله عن المسرح في إحدى مقالاته أن يعطوا أحمد العدوانى نصف ما يأخذ زغالو. وقد كان العدوانى أميناً عاماً للمجلس الوطنى للثقافة والفنون أما زغالو فقد كان مدرب المنتخب الكويتى لكرة القدم. ثم أوضح الرميحي مدى الاهتمام بالمسرح وذلك بالاعتماد على الجمهور الثقافى متلقى الفن والأدب هؤلاء الذين يساهم المسرح مع غيره من الفنون بترويقه للوجدان والشعور بالعالم وبمعاناة الإنسان. والمسرح يقدم تصورات أكثر رحابة وأوسع أفقا.

أضاف الرميحي بأن المسرح كان دائما أبا للفنون ويسعى لاكتشاف الإنسان الجميل الراقد في أعماق الإنسان العادى حتى يحقق رسالته رسالة الفن الصادق.

وقال الرميحي عن واقع الحياة والمسرح بأنه قد طغت على عالمنا الكثير من مظاهر الثقافة التجارية التى تفتن الجمهور دون أن تثير فكره ولكنها تسلبه إرادته وتفسد ذوقه وتدمر حسه النقدى. ودعا الرميحي إلى العمل من أجل مسرح جاد يطرح قضية ويثير الفكر ويغير المجتمع.

وبدأت فعاليات الحفل بمعرض وثائقي

يمثل الفرق المسرحية المشاركة في المهرجان بالصور والمجسمات وتاريخ كل فرقة وأعمالها المسرحية. وضم المعرض كذلك جناحا للمسرح الجامعي ولجنة الأسرى. وبعد ذلك قدم خالد عبداللطيف رمضان الأمين العام المساعد للمجلس الوطنى لجنة التحكيم التى ترأسها الكاتب المسرحى عبدالعزىز السريع وتألقت من الأعضاء نضال الأشقر ومحفوظ عبدالرحمن ومنصف السويسى وشيخة سنان قدم فريق من طلبة المعهد العالى للفنون الموسيقية متقطعات من الدراما العالمية. وقد شمل البرنامج خلال فترة العرض لمدة أسبوع تقديم عروض مسرحية هي: شموع لن تنطفئ. وزارة التربية. مسرحية «الثوب» لمسرح الشباب ثم ندوة تطبيقية عن العرض. وفي اليوم الثانى تم عرض مسرحية «هل لي بدماع جديد؟ للفرقة الوطنية. ثم ندوة عن العرض. وفي اليوم الثالث عرض المعهد العالى للفنون المسرحية مسرحية «سهرة ممتعة» ثم لقاء مع الفنانة نضال الأشقر. وعرض مسرحية «أوه يا مال» لفرقة المسرح الكويتى وندوة تطبيقية. وفي اليوم الرابع عرضت مسرحية «القرد والقراد» للمعهد العالى وأعقب ذلك لقاء مع الفنان المنصف السويسى. وعرض مسرحية: الدمية تحكم للمسرح العربى.

وفي اليوم الخامس مسرحية «سادتى» لفرقة المسرح الشعبى ومسرحية «موكب السمك» للمعهد العالى للفنون المسرحية. وفي اليوم السادس مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف» لفرقة مسرح الخليج العربى. وفي اليوم الأخير عرض المعهد العالى مسرحية «نيجاتيف» ثم لقاء مع الكاتب محفوظ عبدالرحمن وعرضت مسرحية «العالم الثالث» لفرقة المسرح الشعبى وتلا ذلك حفل الختام.



بين وقت وآخر يجري الكاتب الروائي يوسف القعيد حواراً مع الكاتب الروائي نجيب محفوظ، يستطلع فيه الأول رأي الأخير في القضايا المطروحة على الساحة الثقافية المصرية والعربية.. وفي الحوار الذي نشر أخيراً بمجلة «المصور» القاهرية تساءل القعيد عن مستقبل الكتابة

## الكتابة لم يعد لها جدوى

رسالة القاهرة: محمد الجماصي

الأدبية، فأجاب محفوظ: ما أسمع منكم يبدو أن الكتابة لم يعد لها

جدوى، إن الكاتب الذي يطبع رواية.. كم تباع؟! حتى ولو وصلت إلى ثلاثة آلاف نسخة، وهذا الرقم كبير.. ولكنه عند مقارنته بالأرقام التي كانت تباع في زماننا، كان يجب أن يكون البيع نصف مليون، وكان يجب أن يعيش جيل أدباء السنينيات من الأدب فقط!

تطرح هذه الرؤية لمحفوظ تساؤلات عدة حول غياب المتلقي وجمهور القراء وتردي أجهزة الإعلام والثقافة، وتتوأكب - أقصد رؤيته - مع ما تحفل به الكتابة في مصر من مشكلات أهمها أن دور النشر الرسمية تتكدس فيها الأعمال الأدبية وغيرها بالسنوات، فإذا شاء الكاتب أن ينشر كتابه في دار نشر خاصة توفيراً للوقت، اضطر إلى دفع الثمن، الأمر الذي ربط الكتابة بثراء الكاتب وقدرته المادية وليس الإبداعية أو الفكرية باستثناء أولئك الذين ترسخوا واشتهروا، وهذا متجل تجلياً واضحاً فيما تنشره دور النشر الخاصة والكبرى على وجه التحديد، كما يبدو منعكساً على طبيعة الإبداع المصري في



هذه الفترة.

جابر عصفور رئيس المجلس الأعلى للثقافة، في كونه يستهدف تقوية العلاقة الثقافية والفنية بين مصر وأميركا من خلال عرض أعمال مسرحية مصرية للجمهور الأميركي وتدريب نصوصها في جامعة نيويورك.. وقد أرسل د. جابر عصفور العديد من المسرحيات المصرية المترجمة إلى الإنجليزية لكبار المسرحيين المصريين لتمثل رصيда لما سيعرض على المشاهد الأميركي ويدرس في الجامعة مثل «عائلة الدوغري» لنعمان عاشور، و«ليلى والمجنون» لصالح عبدالصبور، و«الباب المفتوح» لمحمود دياب، و«وجهة نظر» للنين الرملي. وتتبع هذه الخطوة نشر أجمل المسرحيات المترجمة وتوزيعها في الدول الناطقة باللغة الإنجليزية.

## الفن التشكيلي

تتلاق أعمال الفنانين التشكيليين في مصر في العديد من القاعات، ففي قاعة «منمق» حيث يعرض الفنانان سميرة خيرى وعلي دسوقي لوحاتهما، تشيع روح من البهجة، خاصة أن اللوحات تجسد روحا مصرية أصيلة تمتد إلى عمق الحارة الشعبية المصرية من جهة، ومن جهة أخرى الريف المصري، من بين تلك اللوحات لوحة بائع الفول المدمس، حيث تقف عربته في قلب اللوحة مشحونة بالزخارف من الخطوط الشعبية تحمل قدر الفول، وحول البائع مجموعة من الصبية وامرأة وطفل يلعب لعبة «الطوق»، وهكذا بائع حمص الشام، كما تطل الحارة والريف بأزياء

إن ما لمسّه محفوظ في هذه الإشارة السابقة قضية حيوية، لا تخص مصر وحدها، وإنما تخص الكتابة العربية كلها، وهذا يدفعني إلى إشارة أخرى تناول فيها قضية أخرى، لكن تناوله اختلف، فهنا لا يصرح، ولكن يوحي، وذلك من خلال شهادته التي وجهها في المؤتمر المعنون بـ«عشر سنوات بعد نوبل نجيب محفوظ» وتم توثيقها في العدد الصادر أخيرا من مجلة «فصول»، والذي ضم دراسات وبحوثا وشهادات لـ35 ناقدا ودارسا ومبدعا مصريا وعربيا، شاركوا في هذا المؤتمر المعنون بـ«خصوصية الرواية العربية».. قال محفوظ: لقد كان حصولي على هذه الجائزة قبل عشر سنوات شيئا مفرحا، فرحت بهذه الجائزة لنفسى، ولمصر، وللأدب العربي، ولكن عشر سنوات ليست زمنا قصيرا، لقد نسيت الآن هذه الجائزة وأشكركم أنكم مازلتُم تذكرونها.

واختتم كلمته قائلا: وأتمنى أخيرا في مثل هذه الأيام أن نحتفل بحصول كاتب آخر منا على جائزة نوبل.

هكذا يدعو محفوظ إلى تجاوز ما تم عبر طرح إبداعي يتخطى التكريس لفائز بجائزة حتى لو كانت نوبل، حيث يأمل أن يحصل عليها آخرون.

## مشروع مصري أميركي

تأتي أهمية المشروع الذي تقدم به الكاتب المسرحي د. وجدي زين الأستاذ المساعد بآداب القاهرة، ووافق عليه فاروق حسنى وزير الثقافة، وتبناه د.

واكسسوارات نسائهما المميزة.

وفي معرض الفنان ممدوح عمار الذي يقام في قاعة «خان المغربي» جسدت لوحاته (41) ملامح من شخصية مصر، ملامح محلية تصور عبقرية الزمان والمكان.

أما قاعة «جميلة» فضمت لوحات الفنان صلاح البيصار في معرض عنوانه بـ«ملامح من الشرق»، وقد استوحى الفنان لوحاته من التراث الشرقي والإسلامي، فأطلت منها الصحراء بخيامها وجمالها ونخيلها وغنمها. وبرزت فيها أجواء السيرة النبوية المشرفة والسير الشعبية العربية خاصة في مصر.

ولقد كان لرسوم أطفال المركز القومي لثقافة الطفل بالقاهرة نصيب كبير من التألق الفني، فقد عبرت رسوماتهم بشكل تلقائي عن أحلامهم وطموحاتهم ورؤاهم للواقع الاجتماعي، وما يدور بداخلهم من صور ومشاهد. فجاءت لوحاتهم داعية للبهجة والمرح ورافضة لكل مظاهر العنف.

## إصدارات

ومن أهم الإصدارات التي شهدتها القاهرة أخيرا الترجمة الكاملة لكتاب «قصيدة النثر من بودليز حتى الوقت الراهن»، حيث تعد هذه هي المرة الأولى التي يصدر فيها الكتاب كاملا، ترجمته راوية صادق، وراجعوه وقدم له الشاعر رفعت سلام.

وترجع أهمية الكتاب في كونه المرجع الأساسي لأغلب التنظيرات النقدية العربية التي تناولت قصيدة النثر منذ ما

يقرب من أربعين عاما، وقد فوجئ شعراء قصيدة النثر في ندوة جمعتهم، بمعرض الكتاب الدولي الذي أقيم بالقاهرة أوائل هذا العام، بأحد النقاد الأكاديميين يشير إلى أن ظهور الترجمة العربية للكتاب سوف يتيح له الكشف عن السرقات التي قام بها شعراء ونقاد قصيدة النثر من الكتاب، حيث يرى إن أغلب تنظيراتهم تستند على ذلك.

وفي الإبداع الشعري صدر الديوان الأول للشاعر فارس خضر بعنوان «كوميديا»، ويكشف عن طاقة شعرية لها خصوصيتها على مستوى الرؤية والتشكيل واللغة، حيث يسعى الشاعر إلى احتواء روح الحياة في تجلياتها المنكسرة والمحبطة.. يقول في قصيدة «تصبحين حنونة»:

كل ليلة في الهواء المكتوم بحجرتي  
تخرج أنفاسي في هيئة أشباح  
مسألة

ثم نهبط أصابعك من السقف

تريد أن تخطف روحي

لا أعرف

كيف تلفك أشباحي برفق

فتراقصينها في هدوء

تصبحين حنونة

وأنت على حافة سريري

هكذا

ندرب الشياطين

في أحلامنا

كي يصيروا ملائكة

ثم نشكر الشمس

حين ترسل قطعانها الوحشية

للنائمين

ضمن سلسلة «آفاق الكتابة»، التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر، بإشراف الكاتب إبراهيم أصلان، يصدر للقاص السوري إبراهيم صموئيل مجموعتان قصصيتان هما: رائحة الخطو الثقيل، والنحنحات.

## أعمال القاص السوري إبراهيم صموئيل تنشر في القاهرة

دمشق: علي الكردي

الذين يحرص على معرفة آرائهم في إصدار السلسلة التي صدر منها:

مسرحية «السراب» للكاتب المسرحي السوري الراحل سعد الله ونوس،

وأيوان «يفيق» ألوان البحر» للشاعرة العراقية نازك الملائكة، وسيصدر رواية

«أهل الهوى» لهدى بركات، ورواية

«ليس في رصيف الأزهار من يجيب»

للجزائري مالك حداد، ويعد الناقد

السعودي الدكتور عبدالله الغدامي

مختارات من الشعر السعودي، ويعد

معجب الزهراني مختارات من القصة

السعودية، أما الناقد الدكتور جابر

عصفور فهو يقوم حالياً بإعداد

مختارات لكل من الشعاعين أدونيس

ومحمود درويش.

كذلك صدر للكاتب السوري الكبير

زكريا تامر مختارات قصصية من

أعماله بعنوان «أوف»، وقد عبر تامر عن





يذكر أن الفنان شنتوت تخرج عام 1980 من كلية الفنون الجميلة، ثم تابع دراسته العليا في معهد (البوزار) للفنون في باريس وتخرج منه في عام 1984 بدرجة امتياز.

أقام الفنان عشرين معرضا فرديا، وشارك في عدة معارض من العواصم العربية والعالمية ونال عدة شهادات تقديرية في العديد من عواصم العالم.

### حسين حمزة وشاعرية اللون

الطبيعة بجمالها اللامتناهي، التي يسبغ عليها بألوانه الكثير من أحاسيسه الشاعرية، وخياله الجامح، هي موضوع لوحات الفنان والشاعر الشعبي حسين حمزة، الذي يعرض أعماله في غاليري «السيد» بدمشق.

يقول فلاح المدرس عن أعماله: «شاعر يرسم، عالم أشد غنى من عالم الإنسان العادي.. إنه يرى بأكثر من عينين.. وإن دخول عالم الفنان السري ضرب من المستحيل، فنحن لا نرى من عوالم ذوي العيون الكثيرة إلا القليل.. إن أعمال حسين حمزة أعمال صادقة يغرفها بسهولة من بئر ذاته، وإنه عالم خاص به».

حسين حمزة في رسوماته يفتح نوافذ على المدى تحيل لتوق دفين للحرية والانعقاد..

### حلب القديمة في أعمال «ويس»

حلب، المدينة القديمة، ببيوتها،

سعادته لصدورها في سلسلة آفاق الكتابة المصرية، أما الكاتب صموئيل فقال: من دواعي الاعتزاز والسعادة أن تنشر كتبتي في مصر، فطباعة كتاب فيها تعني عشرة آلاف نسخة، وتعني الوصول إلى أبعد نقطة في الوطن العربي.

الجدير بالذكر أيضا، أن الروائي المصري إبراهيم عبدالمجيد الذي يشرف على سلسلة إصدارات مختارات أدبية عربية تحت عنوان «إبداعات جديدة» سيقوم هو الآخر بإصدار مجموعة «الوعر الأزرق» لإبراهيم صموئيل ضمن السلسلة.

### المرأة.. وغرف الأشياء السرية في معرض شنتوت

الإيقاع الجميل في جسد المرأة، والانسجام، والتناسق، والخط الموسيقي، والإضاءة الغريبة التي تشع منها هي العناصر التي تجذب الفنان التشكيلي «حمود شنتوت» إلى موضوع المرأة، الذي يشتغل عليه ضمن تنويعات متعددة، ذلك إضافة إلى غرف الأشياء السرية، وأجواء الأيقونة الشرقية.

الفنان شنتوت يعرض تنويعاته الجديدة في صالة «أورنيثا» بدمشق، مستخدما تقنيات غريبة تمزج بين الألوان الزيتية والمائية التي يفرشها على سطح من «الفرسك»، وهو عجينة مكونة من الرمل والكلس، وهذا ما يضفي على لوحاته سحرا خاصا، تشد المتلقي إليها وتجعله يسبح في حالة من التأمل والدهشة!

وأزقتها وقياب جوامعها، وريفها المشرع  
الجميل هي موضوعات أعمال الفنان  
التشكيلي الشاب عبد الجبار ويس الذي  
يعرض رسوماته في صالة «دمشق»  
للفنون الجميلة.

أعمال ويس هي محاكاة تسجيلية  
للطبيعة فيها كثير من التشخيص، لذلك  
فخطوطه واضحة، وتكويناته متينة،  
لكن انفعالاته التعبيرية لا تظهر إلا من  
خلال خلفية اللوحة التي تبرز ألوانه  
بتفاعلها بين البارد والحار من جهة،  
وبين لعبة الإضاءة من جهة أخرى.

### «بدد» نعمت خالد

البدد هو العمل الروائي الأول للكاتبة  
الصحافية الفلسطينية «نعمت خالد»  
تدخل من خلاله في سياق المحظور

والخطوط الحمراء في واقع الشعب  
الفلسطيني ومعاناته في مخيمات اللجوء  
والتشرد وما يتخللها من آلام ودماء  
وشهداء واستلاب روحي وجسدي  
للذات الفلسطينية المناضلة في آن معا.  
وهي أقرب للتسجيلية السردية لوقائع  
معيشة جرت أحداثها عقب حرب 1982م  
في لبنان.

تأخذ الكاتبة من صيدا ومخيم عين  
الحولة بيئة مكانية لتفاصيل الحكاية  
السردية عبر شخوص واقعية ومعروفة  
متناغمة ما بين صورتين الأولى تفاؤلية  
في حدود قليلة وثانية سوداوية في  
اتساع فضائي يسقط ذاته على نهاية  
الرواية من تكريس لدلولين اسم الرواية  
(البدد) أي التبدد، واسم بطلة الرواية  
«سراب» أي التلاشي. وفي كلا الحالتين  
تقود الرواية إلى مقاربة تبدد الحلم.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

● انعقد المؤتمر الأخير لـ «اتحاد كتاب المغرب» بالرباط، مطلع السنة الجارية، حيث تم انتخاب مكتب مركزي جديد كلف الصحافي والكاتب «حسن نجمي» إلى جانب تشكيلة من الأدباء والنقاد ضمت كلا من الشعارين: إدريس الملياني وعبدالعزیز أزغاني، والناقدين: بشير قمري وأنور المرتجى، إلى القاصين: أحمد زيادي وربيعة ریحان وعبدالرحيم مودن والباحث أحمد عصيد..

ولعل أول ملاحظة يمكن إثارتها بهذا الصدد، كون بعض أعضاء المكتب المركزي الجديد، أعيد انتخابهم مرة أخرى

ضمن التركيبة الجديدة.. أما منصب الرئاسة فيتولاه حسن نجمي للمرة الأولى..

والذكر، فإن الفترة التي أمضاها الشاعر عبد الرزاق الجواهري، وهو يرأس الاتحاد، اتسمت بالجمود، لعدة أسباب من ضمنها الاستقالات المقدمة من طرف بعض أعضاء المكتب المركزي، حيث دعا بعض الأدباء إلى جمع عام استثنائي من شأنه إخراج الاتحاد من جموده الذي عاشه على امتداد ثلاث سنوات خلت..

على أن أول مبادرة أقدم الاتحاد عليها:

- 1- تجديد فروع مع إنشاء أخرى جديدة، وذلك بمدن لم تكن بها فروع..
- 2- إحياء تقليد لقاء الشهر، وكان مع «محمد القاسمي» الفنان التشكيلي، والزجال «حسن المفتي»، والروائي «محمد زفزاف».

- 3- التفكير في إعادة إصدار مجلة الاتحاد (آفاق) في حلة جديدة، وفق توجه عربي

## حسن نجمي رئيسا جديدا للاتحاد

رسالة المغرب. خاص بالبيان

من: صادق نور الدين

ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الراكدة لثقافتنا الوطنية.. كما نريد أن نجعل من هذه الأمسية فرصة للتوجه بالتحية والتقدير إلى القاسمي الذي عاد أخيراً من بينالي القاهرة العالمي بجائزة أولى شرفتنا جميعاً.. كما أن هذه الجائزة جاءت متزامنة مع بعض الجوائز الأخرى التي حظي بها عدد من المثقفين والفنانين المغاربة في أكثر من مكان، ولذلك وجهنا تحية وتهنئة لهؤلاء المثقفين، أذكر من بينهم الأستاذ سعيد علوش والأستاذ إدريس بللمليح والأستاذة ربعة ربحان الذين حظوا بالتفقات متميزة شرفتنا جميعاً ونعزبها...».

### محمد زفزاف

● آثار اللقاء و«محمد زفزاف» اهتماماً موسعاً، وحظي بتغطية إعلامية على مستوى الصحافة المغربية والعربية، كان مع الروائي والقاص «محمد زفزاف»، إذا ما ألقينا الظروف الصحية التي يجتازها راحنا، والتي تتطلب عناية قصوى..

ومن ضمن ما ورد في كلمة رئيس الاتحاد التالي:

«في هذا اللقاء الشهري الأول نحتفي بأخيئنا الفنان التشكيلي الكبير «محمد القاسمي».. ودون شك، فإن هذا التقليد الجميل الذي دأب اتحاد كتاب المغرب على تنظيمه في نهاية كل شهر احتفاء برموز الثقافة المغربية الحديثة، نحرص في المكتب المركزي الجديد للاتحاد على الاستمرار فيه وترسيخه، حتى نجعل منه أفقا لتفاعل ثقافي بناء ولاستعادة بعض من الإضاءات الجميلة في ثقافتنا المغربية..

فضلنا أن نبدأ بالأستاذ القاسمي، لما يمثله في طرح الأسئلة الجديدة والبحث عن آفاق مغايرة للابتكار والخلق واخللة البنية

واسع، إلى جريدة هي «الكاتب المغربي»، ونشرة «الإشارة» الخاصة بالفن التشكيلي.

4- إحياء مهرجان الشعر المغربي بمدينة «الشاون» الواقعة شمال المغرب، على أن ينعد ربيع كل سنة جديدة..

### محمد القاسمي

● كان أول لقاء من لقاءات الشهر التي يشرف على تنظيمها اتحاد كتاب المغرب (المكتب المركزي)، اللقاء مع التشكيلي المغربي «محمد القاسمي»، وجرت وقائعه بالعاصمة الإدارية الرباط، حيث شاركت فيه أسماء وفعاليات تشكيلية، عرفت بممارستها للفن التشكيلي، أو تعاطيها للجانب النقدي.. ولقد كان من ضمن المشاركين رئيس اتحاد كتاب المغرب: «حسين نجمي» و«حسان بورقية» و«أحمد جاريد» بوصفهما يمارسان فن التشكيل، إضافة إلى الباحث الجمالي «موليم العروسي».

ومن ضمن ما ورد في كلمة رئيس الاتحاد التالي:

«في هذا اللقاء الشهري الأول نحتفي بأخيئنا الفنان التشكيلي الكبير «محمد القاسمي»..

ودون شك، فإن هذا التقليد الجميل الذي دأب اتحاد كتاب المغرب على تنظيمه في نهاية كل شهر احتفاء برموز الثقافة المغربية الحديثة، نحرص في المكتب المركزي الجديد للاتحاد على الاستمرار فيه وترسيخه، حتى نجعل منه أفقا لتفاعل ثقافي بناء ولاستعادة بعض من الإضاءات الجميلة في ثقافتنا المغربية..

فضلنا أن نبدأ بالأستاذ القاسمي، لما يمثله في طرح الأسئلة الجديدة والبحث عن آفاق مغايرة للابتكار والخلق واخللة البنية



حسن المعيني.. ومن عناوين فصوله نجد:  
- البداية والتأسيس..  
- المسرح التقليدي المغربي..  
- أوضاع المسرح المغربي..  
- خصوصية المسرح المغربي..  
- علاقة المسرح المغربي بالتجارب  
المغربية..

- التجريب في المسرح الجامعي..  
● العدد الجديد من سلسلة «المعرفة  
للجميع» أفرد للموسيقى الأندلسية، وذلك  
من خلال مسيرة الفنان مولاي أحمد  
الوكيلي.. ولقد وقع المؤلف نجل الفنان  
«خاتم أحمد الوكيل».. ومن فصوله نجد:  
1- مبحث التعريف..

2- مبحث الخصائص الفنية للموسيقى  
الأندلسية..

3- مبحث الموسيقى الأندلسية المغربية  
من خلال مسيرة مولاي أحمد الوكيل..  
4- محطات في حياة الوكيل..  
5- مدرسة الوكيل الفنية ومميزاتها،  
بالإضافة إلى ملاحق وشهادات..

## في الرواية

1- صدر للناقد والروائي «محمد برادة»  
تجربة جديدة اختار تجنيسها بـ: «محليات»  
وحملت كعنوان «مثل صيف لن يتكرر»..  
والأصل أن هذه المحليات تعبر عن مرحلة  
حياتية دراسية جرت تفاصيل وقائعها  
بفضاء مصر، القاهرة بالذات من 1955 إلى  
1998.. وصدرت عن مؤسسة «الفنك» بالدار  
البيضاء.

2- «مقبرة السعادة» هو عنوان الرواية  
الجديدة للشاعر «عبدالله زريقة»، وهي  
الثانية في مسيرته الروائية، حيث أصدر  
أول رواية له في (1991) تحت عنوان «المرأة  
ذات الحصان»..

في كل واحدة من الأصدقاء الكتاب كنت  
أجد إلى جانب الكاتب شخصا آخر: الأستاذ  
الأكاديمي أو الطالب أو الصحفي، الأب أو  
الأخ أو الصديق الطموح أو المناضل أو  
المنتزه المستفيد..

ولم أكن أجد في زفزاف إلا الكاتب، لكل  
شيء فيه كان يبدو لي كاتباً حتى شعر  
رأسه ولحيته..

.. قبل أسبوعين، التقيت بزفزاف في كلية  
آداب ابن امسيك، وحين ودعته وهو يخرج  
من الكلية من الصديق الأستاذ عبدالمجيد  
جحفة، تخيلته يتلفت نحوي وهو يغمز  
بعينه قائلاً:  
«ربما كنت أباك...».....

## مجلات

● صدر العدد (17) من مجلة «فكر ونقد»  
التي يرأس تحريرها المفكر المغربي محمد  
عابد الجابري.. وخصص العدد ملفه  
للبلاغة في جانبها الشعري، ومن أبحاثه:  
- القارئ وإنتاج المعنى في الشعر القديم..  
- المدخل إلى بلاغة المحسنات..

- البلاغة وحكمة اللغة..  
- الخيال والمثابرة في البلاغة العربية..  
- أرسطو والاستعارة..  
وفي باب الدراسات الأدبية والمطارات  
النقدية، نجد بحث «رحلة المعنى: من بطن  
الشاعر إلى بطن القارئ» للباحث السعودي  
«عبدالله محمد الغدامي»..

## سلاسل

● جاء العدد (49) من سلسلة (شراع)،  
الكتاب نصف الشهري، خاص بالجانب  
المسرحي، حيث حمل كعنوان: المسرح..  
مرة أخرى.. للناقد والباحث والأكاديمي: